بهبهانی در غزلهای عاشقانهٔ خود به مردان حیاتی نو می بخشد و آنان را با دقتی تازه و از دیدگاهی نو برمی رسد. مردان که برای چندین قرن در نقش «عاشق» در غزل رخ می نمودند به هیأت معشوق درمی آیند. شعر «شراب نور» که یکی از پرآوازه ترین اشعار اولیهٔ بهبهانی از مجموعهٔ مرمر است تجلی این تغییر نقش جالب زن و مرد است. در این شعر، همچنانکه در بسیاری دیگر، بهبهانی نقش مرد را به عنوان ناظر برمی اندازد و زن را از مقولهٔ شیئی مشهود خارج می کند. زن قدرت و اختیار می یابد. برمی گزیند. معشوق را می نوازد. درون خود را می کاود. حدیث نفس می گوید. عشق می ورزد و غزیل می شود:

ستاره دیده فرو بست و آرمید بیا
شراب نور به رگهای شب دوید بیا
ز بس بدامن شب اشك انتظارم ریخت
گل سپیده شکفت و سحر دمید بیا
شهاب یاد تو در آسمانِ خاطرِ من
پیاپی از همه سو خط زر کشید بیا
ز بس نشستم و با شبِ حدیثِ غم گفتم
ز غصه رنگ من و رنگ شب پرید بیا
به گام های کسان می برم گمان که تویی
دلم ز سینه بیرون شد ز بس تپید بیا
نیامدی که فلك خوشه خوشه پروین داشت
کنون که دست سَحَر دانه دانه چید بیا
امیدِ خاطرِ سیمینِ دل شکسته تویی
مرا مَخواه، از این بیش نا امید بیا.[۲۴]

درست است که معشوق «شراب نور» همچنانکه معشوق در اکثر قریب به اتفاق اشعار غنایی اولیهٔ بهبهانی در هاله ای از ابهام و تقدیس نهفته است و در توصیفش زبانی عریان و سرباز استفاده نمی شود ولی این کشف حجاب ادبی از مرد در نوشتهٔ بدیع *آن مرد، مرد همراهم* نقطهٔ عطفی پیدا می کند. در این کتاب بهبهانی با زبانی سخت شیوا و منظوم و منثور از محرمیاتش با منوچهر کوشیار سخن می گوید. جالب توجه این نکته است که اگر چه نویسندگان زن ما تا به امروز حدیث نفسی از

۲۴. سیمین بهبهانی، مرمر (تهران: زوار، چاپ چهارم ۱۳۶۸۰)، ص ۱۵.

خود به چاپ نرسانده اند، ولی در نوشتن یادبودنامه از همسران خود هیچ کوتاهی نکرده اند. «غروب جلال» و «شوهرم جلال» از سیمین دانشور و آن مرد، مرد همراهم از جمله این آثارند. تصور نمی کنم تا به حال نویسندهٔ مردی خاطرات یا زندگینامهٔ همسر یا معشوقش را به چاپ رسانده باشد.

سنتگرایی نوین بهبهانی به شکل یا مخاطب غزل محدود و خلاصه نمی شود. او برای یافتن مایه های شعر نیز اعماق فرهنگ خود را می کاود و مضامین مألوفی می یابد و به آنها حیاتی تازه می بخشد. مجموعهٔ شانزده «کولی واره» نمونهٔ بارز این بازاندیشی و بازنگری به پدیده ای شناخته شده است.

در افکار عمومی ایرانیان هاله ای غنی از معانی آشکار و نهفته و ضد و نقیض گرد مفهوم کولی فرا آمده است. در اشعار بهبهانی، کولی که همواره زن است، هویتی جالب و بحث انگیز می یابد. از طرفی مظهر دربدریها و آوارگیهای زن ایرانی می شود. آشیانه ای از خود ندارد. پیوسته در سرگردانی است. خانه به دوش است. به گفتهٔ خود بهبهانی:

> مردسالاری و ستمسالاری در کشورم دیرینه است. زنان شاهنامه را بنگرید. هر کجا حدیثی از زن است حدیثی سراپا درد است: حدیث تهمینه ای، منیژه ای، فرنگیسی و کتایونی. و آنجا که گُرد آفریدی است، تن در جامه، و گیسو در کلاه خُود مردان نهان می دارد، و آنگاه که سیمای زنانه اش می درخشد از شرم می گریزد. و آنجا که پوراندخت و آزرمیدختی بر تخت می نشیند، آنگاه است که مردی نمانده است و در ناگزیری و ناچاری، وجودشان غنیمتی است بازیافته به اکراه. پس کولی «من» است. زن است. روح تاریخ این وطن است. با این همه، مَن به قصدچنین انتخابی نکردم. «کولی» خود آمد و من در برویش گشودم.[۲۵]

و البته کولی مهاجر ازلی است. هم غربی است و هم شرقی. می گویند کولیان «طایفه ای از بقایای هندیان رامشگرند که در عهد بهرام گور به ایران آمده اند.»[۲۶] و می دانیم که در اقصی نقاط دنیا صحرا نشینی و بیابانگردی می کنند. خود بهبهانی در این مورد می گوید:

۲۵. بهبهانی، «دویدیم و هنوز می دویم»، ص ۶۱.

۲۶. حسن عمید، فرهنگ عمید (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳)، ص ۹۹۳.

کولی من اگر چه از شرق است اما به غرب سفر می کند. روح کولی در قلب اروپا، سوار بر اسبان تیزتك مجار می تازد و یال اسپش باد را شانه می زند؛ در اسپانیا می خواند و می رقصد و دامان پیرهنش بالهٔ پری دریایی به هنگام نوازش آب است. اندوه غربت دیرین خود را با زخمه های گیتارش بر دل چاك چاك زمان می نشاند و در سرزمین نیاکان من - ایران - بر دورافتاده ترین حواشی کویر پای می کشد. ماران کویری را می شناسد، زهرشان را و مهره شان را با خود نگاه می دارد برای دشمنی یا دوستی، و گیاهان را می شناسد و خاصیتشان را، و در آینه حال ترا و آیندهٔ مرا می بیند. او زبان و پیام و نشانه های دیرینهٔ خود را فراموش نمی کند.[۲۷]

جایگاه اجتماعی کولی پر از ابهام است. هر چند از لحاظ فرهنگی و اجتماعی حاشیه نشین است ولی تن به رام شدن در نمی دهد. او را فقط به عنوان همسر، مادر، دختر یا خواهر نمی شناسند و هویتش به مناسباتش با مردان باز بسته نیست. کولی به نوعی ناهمنوایی ستیزنده شهرت دارد، به استقلالی محصور ناشدنی:

چون غزالان خانگی، بندی خواجه نیستی:
جان آهوی دشت را الفتی با حصار نیست.
با گل باغ و بوستان، این غریبی تو را رواست؛
هفت رنگ است سبزه اش، ساده چون مرغزار نیست.[۲۸]

و قدرت کولی فقط در استقلالش نیست. قدرت جادویی نیز دارد. کف می بیند. فال می گیرد. گذشته را می داند. آینده را پیش می گوید. مشکل می گشاید. دعا می نویسد.

کولی گرفته ست فالی: پا فال او وعده ها هست:
«سی روز ...
سی هفته ...
سی ماه ...»

۲۷-سیمین بهبهانی، دشت ارژن (تهران : زوار، ۱۳۶۲)، ص ۱۰.

۲۸-بهبهانی، دشت ارژن ، ص ۳۴.

- سی لحظه صبرم کجا هست!
کولی! گیاهی نداری کز درد عشقم رهاند؟
از رُستنی، بهر رَستن، با کولیان بس دوا هست.
کولی! دعائی نداری؟ شاید گشاید طلسمی:
با کولیان (دایه می گفت) تعویذ مشکل گشا هست [۲۹]

کولی تخته بند خانه نیست. در پستو نمی ماند و زندانی اندرون و معمائی آرمانی زن نیست. او در حفظ حریم سنتی میان زن و مرد اصراری ندارد و پرده نشینی نمی کند. کولی تحرک دارد و تحرکش به او حضور می بخشد.

با قدمهای کولی، دشت بیدار می شد؛
با زُلال نگاهش، برکه سرشار می شد.
لب زهم باز می کرد، کهکشان می درخشید...
موی بر چهره می ریخت، آسمان تار می شد...
تیغهٔ اعتمادش ... در دو پستان نهفته ...
با دل نابکاران، گرم پیکار می شد.
یال اسبش که می تاخت، باد را شانه می زد؛
ضرب نعلش که می کوفت، رقص تاتار می شد. [۳۰]

برای درک اهمیت آزادی تحرک کولی کافی است به یاد بیاوریم که اجتماعات مردسالار به عناوین مختلف تحرک زن را محدود کرده اند. شاید کفش چینی که طی قرنها پای زن را قالب می گرفت و مُثله می کرد یا حجاب به مفهوم سنتی آن که دیواری پارچه ای و سیّار را جایگزین دیوارهای آجرین و سیمانی می کرد تا زن فراموش نکند که محدود در مقصورهٔ حرمسرا و خانه و اندرونی است دو نمونهٔ بارز این نیاز به محدود کردن زن باشد. و به راستی مگر جرم زنان جادوگر این نبود که «پرواز» می کردند! مگر هیستریا - این عارضهٔ «زنانه» - حتی در ریشهٔ لغویش اشاره به جا به جایی و تحرک زهدان زن ندارد؟ آیا سلیطه زنی نیست که پا از گلیم خود فراتر می نهد و زبانش همچون پایش تیز است؟
آزادی تحرک کولی را باید در چارچوب بی تحرکی تحمیلی بر زنان در اغلب

۲۹. بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۱۹.

۳۰. بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۲۱.

جوامع به خصوص خاورمیانه نگریست. فاطمه مرنیسی، جامعه شناس مراکشی، امتیاز تحرک زن را در جوامعی که عرصه های زنانه و مردانه در آن از هم تفکیک شده اند آنچنان پر اهمیت می داند که آن را با امتیازی بهشتی برابر می شمرد:

> وقتی جایگاه خود را در بهشت بررسی می کردم، دیدم که یکی از حقوقی که باید بر آن تأکید کرد حق حرکت آزادانه در داخل و خارج بهشت است. از خود بهشت مهمتر آزادی حرکت بی قید و شرط است. آزادی حرکت بی اذن و اجازه. شاید مهمتر از حق ورود به بهشت حق خروج از آن باشد، خروجی بی دلیل و صرف سودای کشف افقهایی تازه.[۳۱]

یکی از ویژگیهای دیگر شخصیت کولی صدای او در ملأ عام است. واژهٔ کولی در واقع با حضوری پر صدا عجین است. صدایی که سنتاً باری منفی بهمراه دارد. چون طی قرون متمادی صدای زن بخشی از عورت او شناخته می شد و تابع همان قیود و محدودیتها بود که جسم او. یعنی صدای زن پارسا به گوش نامحرم نمی رسید. و این سکوت برای مدتهای مدید مشروعیت یافت. شکلی قدوسی پیدا کرد، تشویق و ترغیب شد. این سلب هویت اجتماعی و انفعال، این شرم و آزرم یکی از خصیصه های اصلی زیبایی زنان به شمار آمد. زن زیبای سنتی در سکوت خود جذاب است. زبانش دراز نیست. سنگین و صامت است. دایم سرخ می شود، رویش باز نشده است. حضور بیانیش را (همچنانکه حضور جسمانیش را) انکار می کند. محجوب است. در جمع فردیت ندارد. سر بزیر است. چشم دریده نیست. در پرده می نشیند و در پرده سخن می گوید و خوب می داند که زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد. به همین دلیل فرهنگ معین کولیگری را مترادف با «غرشمالی، ارتگی، داد و فریاد بیهوده کردن» می داند.[۳۲] خود بهبهانی هم در مقدمه ای که بر آخرین منتخب اشعارش نوشته به یاد گوش درد دوران کودکیش می افتد و می نویسد: «پزشک فریادهای کودکانه ام را به 'کولیگری' تعبیر می کرد و به مادرم می گفت: 'این دختر انتقام تو را از زمانه خواهد گرفت.' «کولیگری» ام به صورت «کولی واره» ها در

۳۱.

Fatima Mernissi, *Women in Muslim Paradise*, (New Delhi : Kali for Women, 1986), no page number.

۳۲. محمد معین، فرهنگ معین (تهران : امیرکبیر، ۱۳۶۲)، ج ۲، ص ۲۱۲۲.

آمد.»[۳۲] و همین یك عبارت كوتاه موضع مبهم كولی را نشان می دهد. كولی هم سرزنش می بیند و هم ستایش می شود. در آن واحد مورد تحقیر و تعظیم است. گر چه آنچنان كه در افسانه ها و افواه عمومی آمده بی تربیت و زبان دراز است، اما می تواند حق خود را و حق دیگران را طلب كند. درست است كه حاشیه نشین است، ولی حضوری قایم به ذات خود دارد.

این كه بهبهانی با كولی نه تنها احساس همدلی كه یگانگی می كند سخت تفكر انگیز است:

> و شگفتا كه، به تازگی، واسطه ئی برای پیوند خود و آن «من» سالیان پیش یافته ام كه یك كولی ست ـ یك كولی ساخته و پرداختهٔ خیال. و آنگاه كه می خواهم از خود یاد كنم، او (آن كولی) به میان می آید: او كه مظهر دربدریها و آوارگیهای همیشگی روح من است. و چه خوب از «من» و از «بی منی» می رهاندم! و چه آسان می توانم در وجود او بسرایم كه:
>
> كولی منم، آه، آری! اینجا، به جز من، كسی نیست:
> تصویر كولی ست پیدا، رویم در آئینه تا هست ...[۳۳]

دلبستگی بهبهانی به این شخصیت طرد شده اما آشنا و پر توان و برگزیدن كولی به عنوان فردی نسبتاً رها شده و رهایی بخش در واقع زیر سؤال كشیدن بسیاری از ارزشهای سنتی جامعه در بارهٔ زنانگی است. كولی رسوم رایج را برمی اندازد و مرزها را درمی نوردد. به عنوان تصویر فردی حاكم بر سرنوشت خود، در فرهنگی كه فردیت خود بنیاد را، به خصوص در میان زنان ارج نمی گذارد، كولی می تواند خود را و اسطورهٔ خود را از نو بیافریند. سفرهای پی در پی او از دهی به دهی، از شهری به شهری، و از دیاری به دیاری دیگر و نیز سفرش در عرصهٔ نمادین از گردونه ای از معانی زنانگی به گردونه ای تازه، همهٔ قواعد و قوانین تحجیر زن را برمی اندازد. تصویر كولی به گونه ای اجتناب ناپذیر تعریف محدود جامعهٔ ایران را از زن به چالش می گیرد. جامعه ای كه سنتاً جسم زن را در حجاب خواسته و صدایش را تهفته در سكوت و تحركش را در چهار دیواری خانه محدود. در حقیقت برخی از مشخصات كولی خصایصی اند كه معمولاً در انحصار مردان بوده اند. كولی هم حضور اجتماعی دارد و هم تحرك دارد و هم صدا.

۳۳- بهبهانی، *گزینهٔ اشعار*، مقدمه.

۳۴- بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۹.

بهبهانی بالقوه های طغیانگرانهٔ تصویر کولی را می شناسد و می شناساند. به جای آنکه الگوی غربی وارد کند تا در لوای آن قهرمان تازه ای بیافریند از همانی که در جامعه اش ـ ـ این فلات کهنسال ـ ـ وجود دارد بهره می گیرد. درست است که کولی هویتی قربانی هم دارد. بی خانه و آواره و سرگردان است ولی در عین حال شخصیت آشنا و پر توان و مقاومی نیز دارد. هم آرمان است و هم ضد آرمان. هم قهرمان است و هم ضد قهرمان. هم مقاوم است و هم منعطف. هر چند بر او ستم می رود ولی او با روابط ستم بار می ستیزد. طاغی است. عاصی است. انتقامجوست. سنگین و صامت و محجوب نیست. صبور و فرمانبر و پارسا نیست. به عبارت دیگر، در کولی احساسات شدید و متناقضی دربارهٔ زن و زنانگی گرد هم آمده اند.

سخن در اینجا بر سر آن نیست که آیا کولی مظهر ستمکشی و دربدری است یا تحرك و استقلالی نسبی. سخن بر سر این است که بهبهانی از تصویر کولی برای بازاندیشی و بازخوانی برخی مفاهیم استفادهٔ درخشانی می کند. با تکیه کردن بر آنچه از لحاظ فرهنگی مألوف است از هویت خود بنیاد و غیرمتعارف زن، آنچنان که در چهرهٔ کولی رخ می نماید، جانبداری می کند. با کاربرد تصویر کولی، تصویری آشنا را به قالبی آرمانی می ریزد و تعابیر پیشین را دربارهٔ او به زیر سؤال می کشد و از نوعی دگرگونی ریشه ای حمایت می کند. اسطوره های فرهنگ بومی و آشنا را ابتدا احیا و سپس نوسازی و نوخوانی می کند. با روایتی نو از کولی قدرت او و نه ستمدیدگیش را، استقلال و نه آوارگیش، تحرك و تظلم و نه ارقگیش را برمی کشد و تصویر پیروزمند و مستقلی از زنی آشنا را ارائه می دهد. تصویری آشنا با تفاسیری ناآشنا. «کولی واره ۱۳» بر گذشتن از سه خوف فرهنگی مرکزی در مورد زنان، یعنی حضور، تحرك، و صدا داشتن، را در عرصهٔ اجتماع بشارت می دهد و ارج می گذارد.

کولی! به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی
شاید پیام حضوری تا گوشها برسانی.
دود تنورهٔ دیوان سوزانده چشم و گلو را؛
برکش ز وحشت این شب فریاد اگر بتوانی.
هر دیو، شیشه عمرش در بطن ماهی سرخی
ماهی شناور آبی که ش راه و رخنه ندانی.
هر دختری، سر دیوی بنشانده بر سر زانو
چونانکه کندهٔ هیزم بر شمش نقره نشانی.
دیوان تشنهٔ یغما، زان دختران پریسا
بردند از رخ و از لب، برد و عقیق یمانی.

کولی! به شوق رهائی، پائی بکوب و به ضربش
بفرست پیك و پیامی، تا پاسخی بستانی.
بر هستی تو دلیلی باید ضمیر جهان را:
نعلی بسای به سنگی، تا آتشی بجهانی.
اعصار تیرهٔ دیرین در خود فشرده، تنت را؛
بیرون گرا که چو نقشی در سنگواره نمانی -

کولی! برای نمردن، باید هلاك خموشی!
یعنی: به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی[۳۵]

طبیعی است که دیدگاه شاعری اندیشمند چون بهبهانی جامعه را نمی تواند در دو رنگ سفید و سیاه ببیند: دیدگاه محدود و مخدوشی که یك گروه را ظالم ابدی و گروهی دیگر را مظلوم ازلی بپندارد. موضع محدود و محصور کننده ای که عمق فاجعه را در روابط ستم باز نبیند و زنان و مردان را به دو گروه غالب و مغلوب، حاکم و محکوم، صیاد و صید، ظالم و مظلوم تقسیم بندی کند و نداند که وقتی زندگی زندان شد دیگر زندانی و زندانبان هر دو گرفتار زندانند و هر دو به نحوی زندانی:

> من به جدایی بین زن و مرد هیچ اعتقادی ندارم و معتقدم اگر در جامعه ای ستم باشد بر زن و مرد جامعه یکسان ستم هست و هیچ دلیلی ندارد که زنها بنشینند و به حال خودشان گریه و زاری کنند. من معتقدم که زن می تواند کشتی شکسته را به ساحل نجات برساند، معتقدم می تواند هر پیامی را به هر جا برساند و معتقدم که مظلوم نیست، درهم شکسته و خرد نیست. به همان اندازه که از ظالم نفرت دارم از مظلوم هم نفرت دارم. چرا باید زن مظلوم باشد.[۳۶]

و یا در جایی دیگر می گوید: «من چون زن هستم هر نوع قبول ستم را از سوی زن گناه نابخشودنی او می دانم و هر گونه دلسوزی و ترحم را بر او توهینی مستقیم به شمار می آرم. مردی که بر زن ستم روا دارد بیمار است و زنی که این ستم را تاب آورد،

۳۵. بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۴۳.

۳۶. سیمین بهبهانی، پر ۵: ۱۱، ص۴۷.

پیماورتر.»[۳۷]

باری، بهبهانی با ایمان راسخ به استقلال و آزادی زن فقط فضای ادبی تازه ای برای او در غزل نطلبیده است بلکه در شکل مألوف غزل نیز به امکانات بیانی تازه ای دست یافته است. او در غزل به گفت و گوی نمایشی می نشیند، وقایع تاریخی مستند در آن می آورد، از طنزی عامیانه آنرا بهره ور می گرداند، جریان سیال ذهن را به آن راه می دهد، و حتی به کار داستانسرایی روی می آورد. بهبهانی (همچون نیما) همواره به سبك و سیاق وصفی و روایی عنایت داشته است و گاه زبان منثور و گاه زبان منظوم را به کار گرفته است. سه *تار شکسته*، اولین مجموعهٔ آثارش، شامل دو داستان است و دو داستان دیگر به نامهای «یك نامه» و «تو و زنجیر» بعدها در مجلهٔ سپید و سیاه و اخیراً «مرثیه ای بر ارژن» در گنجینهٔ زنان به چاپ رسیده اند.[۳۸] بهبهانی مثل نیای مادریش، شهرزاد قصه گو، راوی و نقال ماهری است و صناعَتَش در بیان داستان نه تنها در زبان منثور که در زبان منظوم هم درخشان است. به عُنوان مثال شعر «به لطف می آمد از دور» و «من آن روز می گفتم که از مار می ترسم» دو نمونهٔ ارزنده از ظرفیت غزل برای داستانسرایی می باشند. به عبارت دیگر غزل برای بهبهانی فقط زبان مغازله نیست. او به تدریج دروغمایه های متنوعی از قبیل فلسفی، انتقادی، روایی، خطابی، اجتماعی، و سیاسی در آن عرضه داشته است.[۳۹]

هر چند که بهبهانی شعار را هرگز به جای شعر ننشانده و به صدور قطعنامه های سیاسی نپرداخته، ولی شعرش را از آغاز با مضامین اجتماعی/ سیاسی گره زده است. بهبهانی از آشوبهای تاریخی می گوید و سرنوشت انسانهایی که محبوس قاب تنگ این تاریخند. در چند بیت کوتاه ولی پر وسعت غزل «گفتی که انگور است» رودی از

۳۷ - سیمین بهبهانی، «در انتظار باران»، *ایران نامه* ۱۰: ۶ (بهار ۱۳۷۱)، ص۳۶۱.

۳۸. *گنجینهٔ زنان*(سوئد: نشر باران، ۱۳۷۱)، صص ۹۷-۱۰۲.

۳۹. شهید بلخی (وفات ۳۲۵هـ ق) و بعد از او رودکی (وفات ۳۲۹هـ ق) اولین غزل فارسی را به مفهوم مصطلح امروز گفته اند. ولی رواج غزل را شاید باید در قرن ششم مصادف دانست که شاعری چون سنایی (وفات ۵۳۵هـ ق) توجه خرد را معطوف غزل عارفانه می کند. بعد از او عطار و مولوی دایرهٔ محتوای غزل را وسیع می کنند و افکار بدیع فلسفی و صوفیانه را در غزل بیان می نمایند. معراج غزل را در سعدی و خواجه حافظ شاهد می شویم و بعد از این غزل از ترقی و تعالی باز می ماند و این رکود قرنها به طول می انجامد. در دورهٔ صفویه غزل بار دیگر حیات تازه می یابد. فرخی یزدی، عارف و عشقی پیش کسوتهای غزل اجتماعی - سیاسی می شوند و شهریار زبان محاوره و ساده را وارد غزل می نماید.

حیرت و افسوس تبدیل به آبشاری از اعتراض و انزجار می شود. اعتراض و انزجار شاعری که در باغستان تاریخش به هر درختی که می نگرد میوه ای جز چشمان آغشته به خون و برکنده از حدقه بر آن نمی بیند.[۴۰]

گفتی که: «انگور است.» گفتم: «نمی بینم!»
گفتی که: «باور کن! یك خوشه می چینم.
این باغ تاریخ است، وین تاکها هر سال
انگور می آرد، چندان و چندینم ...»
دستت تکان می خورد؛ انگار می چیدی
گفتم: «ندارد راه، شوخی در آئینم.»
گفتی: «به هم نِه چشم، وانگه دهان بگشا
تا بخشمت کامی زین ترد شیرینم ...»
من آنچنان کردم، گفتم که: «وه! شور است!»
بیزاری قی بود زان طعم خونینم!
افکندمش بیرون: برکنده چشمی بود؛
گوئی به سر بارید آوار سنگینم.
در دیده، آفاقم، چون آسیا، می گشت
باران خون می ریخت از ماه و پروینم ...
می گفتی: «انگور است ...» فریاد من می گفت
«بر تاکها، جز چشم، چیزی نمی بینم!»[۴۱]

بهبهانی می داند که «تل کله ها و چشمها کم نبوده در مقال ما» ولی او نمی تواند بی اعتنا با چشمان شیشه ای دنیای خود را نگاه کند و نبیند و نگوید. خشونت چشمان او را کور نکرده. او به شهامت در طول تاریخ نشسته است و فاجعه را ثبت می

۴۰ ـ مقایسهٔ چشم با انگور در اشعار دیگران و اشعار پیشین بهبهانی سابقه دارد. مثلاً در «قندیل سرخ سیبها» از مجموعهٔ رستاخیز می نویسد:

انگور چشم خویش را　　چون بفشرم در شیشه ها
با خنده ای وحشت فزا　　از اشك من ساغر مزن

۴۱ـ بهبهانی، دشت ارژن، ص ۱۳۷.

کند.[۴۲]

هر کتاب کهنه گویدت کز تطاول ستمگران
تل کله ها و چشمها کم نبوده در مقال ما
آزمون تازیانه را این نه قصه ئی به تازگی ست:
پر نشان گل، صفیر باد، می دهد نشان ز حال ما.
باغ پر جوانه زیر پوست از چه پیرهن نمی درد؟
پا نشرده اینچنین چرا فصل سرد پر ملال ما؟ [۴۳]

می خواهم بگویم که هر چند شعر بهبهانی از نظر شکل هندسی پیرو شعر کلاسیك است، ولی تمام ضوابط شعر امروز را به کار می گیرد. یعنی از نظر صنایع لفظی و معنوی معاصر است. از تداوم شعری و پیوستگی درونی محتوا برخوردار است. فقط وحدت قافیه ها و اوزان ابیات شعر را به یکدیگر اتصال نمی بخشد، در هر شعری وحدت موضوعی همراه با هماهنگی اجزاء اصلی با طرح کلی غزل نیز وجود دارد. یعنی بیت دیگر واحد تفکر نیست و مطلب در کل شعر که ساختی منسجم دارد بیان می شود. اگر غزل به مفهوم سنتی آن اصولاً وحدت موضوعی نداشت اغلب قریب به اتفاق اشعار بهبهانی یك موضوع واحد را بیان می کنند. مصراعها به هم پیوسته اند. یعنی نمی شود پس و پیششان کرد و هر یك مثل زنجیر به مصراع قبلی و بعدی پیوسته است. مضمونها هم کاملاً تازه و ابتکاری اند با زبانی نزدیك به زبان رایج گفتار با ایجاز تام و بدون حشو و زوائد. یعنی بهبهانی نه تنها محتوای امروزین را وارد غزل کرده و با تصرف در قالبهای سنتی وزنهای بی سابقه ای به وجود آورده است بلکه در جهت تغییر فرم، مخاطب، زبان، تصویر، تعبیر و فضای غزل هم کوشیده است. استیلای او بر ادبیات کهن، آمیخته به بیان و زبان و دیدی معاصر، شعر او را از جریانهای شاخص شعر امروز در ایران کرده است و غزل را به اوجی شکوهمند رسانده است.

قلمش سبز و عمرش دراز باد.

۴۲- چشمان از حدقه در آمده یا در آورده به عنوان تصویری ازلی ابدی در تاریخ ایران از جمله «قدقه های فکری بسیاری از آن جمله دختر کاتب در *دل فولاد* اثر منیرو روانی پور (شیراز: نشر شیرا، ۱۳۶۹)می باشد.

۴۳-بهبهانی، *دشت ارژن*، ص ۹۴.

بالا گرفته کار جنون؛ کولی، دوباره زار بزن!
بغضِ فشرده می کُشدت؛ فریاد کن، هوار بزن!
عشق است جمله هستی تو، جانت به نقد اوست گرو؛
انکار خویشتن چه کنی؟ بر شو به بام و جار بزن!
آتش گرفته جان و تنت - پوشیده بس نشد سخنت؟
شد تبره جان روشن تو؛ این پرده بر کنار بزن!
«حق حق» فکنده حق طلبی - آخر نه کم ز مرغ شبی:
دیوار خامشی بشکن؛ گلبانگ «یار یار» بزن!
در گیر و دار شورش تن، بشکن، بدر، ز ریشه بکن؛

دل را بکَش ز سینه بیرون، بر فرق انتظار بزن!
نه! این دل فضولِ تو را افزون بود شکنجه روا:
گوشش بکَش، ز خانه ببر، در کوچه اش به دار بزن!
نه! نه! مباد این به جنون! کاین شبچراغ آتش و خون
طُرفه ست؛ زو بساز نگین، بر تاجِ روزگار بزن!
نه! نه! گُل است این دل تو گ زیبندهٔ حَمایل تو؛
سنجاق کن شَلال بر او، بر دوش و بر، به کار بزن!
نه! نه! نگاه دار ولی؛ میعاد چون رسید، دلی
چون مرغکی شکار شده، بر نیزهٔ سوار بزن![۴۴]

۴۴-بهبهانی، دشت ارژن، ص ۴۷.

ضیاء موحّد

تأمّلی در شعر سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی شاعری است توانا و آگاه در خطّ شعر سنّتی ایران که توانسته است در غزلسرایی نوآوریهایی کند. و البته این بخشی است از ارزشهای کار او. امّا، به دلیل تکیه و اصرار فراوانی که ـ حتّی در مصاحبه ها و مقاله های خود ـ بر وزن می کند، گاهی چشمها را بر این ارزشهای دیگر می بندد.

در این نوشته می خواهم وسواس سیمین بهبهانی را در وزن بهانهٔ بحثی مجمل در وضع پیچیدهٔ وزن شعر معاصر کنم، و پس از آن به ارزشهای دیگر کار او گریزی کوتاه بزنم.

اگر به تسامح بی وزنی را هم نوعی وزن به حساب آوریم، وزن شعرهایی که معاصران به کار می برند گمان می کنم خارج از این چند گونه نباشد:

۱) وزنهای عروضی که تساوی مصراعها و یا نوعی تقارن (برای مثال مستزاد) اساس خدشه ناپذیر آنهاست.

۲) وزنهای نیمایی به آن گونه که نیما خود همیشه (مگر در چند مورد) به کار برده است، و اخوان نماینده و پاسدار جدّی آن بود. در اینجا می توان از حقوقی و شفیعی کدکنی هم نام برد. البته کسانی دیگر هم هستند. اسمها را برای مثال و تنها به اعتبار وزن ذکر می کنم.

۳) وزنی که ـ اگر چه سابقهٔ طولانی در آثار گذشتگان ما دارد ـ با شاملو به کمال رسیده است، و اجازه دهید آن را «وزن شاملویی» بنامم.

این گونه وزن خاسته از بافت کلّی کلمه هایی است که دنبال هم می آیند، و تاکنون تحقیقی دربارهٔ چگونگی ساختار آن از کسی ندیده ام. شاملو خود برای رسیدن به این وزن غیرعروضی از *هوای تازه* تا امروز راه درازی را پیموده است و در میان پیروان او کمتر کسی را می توان یافت که این موسیقی را، هر چند ناآگاه، ادراک کرده و به کار برده باشد. به این چند سطر از شاملو توجّه کنید:

پچپچه را
از آن گونه
سر به هم اندر آورده سپیدار و صنوبر
باری،
که مگرشان

به دسیسه سودائی در سر است
پنداری...
(*مرثیه های خاک*)

«باری» و «پنداری» را هم که حذف کنیم، آن وزن غیر عروضی در کار است.
و یا این بند:
همهٔ برگ و بهار
در سر انگشتان تست.
هوای گسترده
در نقرهٔ انگشتانت می سوزد
و زلالی چشمه ساران
از باران و خورشید سیراب می شود.
(*آیدا، درخت و خنجر و خاطره*)

۴) بی وزنها. اینها شعرهایی هستند که در ذات خود هیچ گونه موسیقی و آهنگی ندارند. شاید نمونهٔ بارز آن شعر بیژن جلالی و احمدرضا احمدی باشد. اگرچه گاهی به ندرت در مصراعی یا پاره ای از شعرهای این دسته از شاعران وزن و آهنگی پیدا می شود، امّا وجه غالب کار آنان بی وزنی است.

۵) گونهٔ پنجم در شعر معاصر گونه ای است غالب، و تحلیل آن هم کاری است نه چندان آسان. امّا سعی می کنم تأملات خود را در باب این گونه وزنها در نهایت کوتاهی شرح دهم و نامهایی برای آنها پیشنهاد کنم.

در موسیقی سنّتی ما نوازندگان و خوانندگانی که مرحله های ابتدایی را پشت سر نهاده اند، دیگر دست از ردیف نوازی و ردیف خوانیهای متداول برمی دارند و از گوشه ای از یك دستگاه به گوشهٔ دیگر از دستگاه دیگر گریزی می زنند. ولی نکتهٔ مهمّ و بسیار مهمّ این است که این گریزها حساب و کتاب دقیقی دارند و از این رو، این رفت و برگشتها دلنشین و مطبوع می افتند و از یکنواختی در یك ردیف ماندن می کاهند. به این کار در اصطلاح موسیقی «مرکّب نوازی» یا «مرکّب خوانی» می گویند. و اگر این کار از سر ندانم کاری انجام شود، اصطلاح رسای «خارج خوانی» را به کار می برند. در وزن نیمایی نیز، به جز چند نفر، بسیاری دیگر در یك شعر به وزنهای گوناگون گریز می زنند. مسئلهٔ دشواری که در آغاز به آن اشاره کردم این است که در کار کدام شاعر این کار ... با تغییری در دو اصطلاح بالا ... مرکّب سرایی است و در کار کدام خارج سرایی.

از آنجا که شعر به شاعر و تربیت ذهنی و فرهنگی او قائم است و نه بازیهای وزنی، در حال حاضر تنها معیاری که در این تشخیص دارم این است که این

گریزهای وزنی از کدام شاعر است و از این گذشته نتیجهٔ این گریزها چگونه از کار در آمده است. آگاهانه یا نا آگاهانه بودن این کار چندان مطرح نیست، به ویژه که در گفتگو با برخی از این شاعران که گریزهایشان را می پسندم با کمال تعجب دریافتم که نه تنها از تغییر وزن در شعرهاشان آگاهی نداشتند، بلکه اصولاً منکر قضیّه شدند و گاهی هم برآشفتند که چرا متهم به باختن وزن شده اند. در هرصورت اگر بنا باشد برای مرکّب سرایی در شعر نو هم قاعده هایی نظیر مرکّب خوانی در موسیقی کشف کنیم باید سراغ کار همین گونه شاعران رفت نه آنان که خارج سرایی می کنند. و البته دوباره تکرار می کنم که منظورم شعر و جوهر شعری نیست. این تقسیم بندیها تنها به اعتبار وزن است. از خارج سرایان نامی نمی برم، امّا اجازه دهید از مرکّب سرایان تنها نام فروغ فرخزاد را ببرم که گریزهای او حتّی به بی وزنی دلنشین و مطبوع است.

و امّا سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی هم به دستهٔ عروضیان سنّتی متعلق هست و هم نیست و جالب بودن قضیّه هم در همین است. اگر اشتباه نکنم، سیمین بهبهانی از مجموعهٔ *خطّی ز سرعت و از آتش* در برابر اوزان متداول عروضی طغیان کرده است. بهتر است حرف خود او را نقل کنم:

> من هنوز آن شهامت را نداشته ام که از بنیان ویران کنم. هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می کنم. امّا ضرب را، آن ضرب رقصان و خوشایند و آشنا را، به دور افکنده ام؛ ضربی تلخ، گاه کشیده و گاه تند، گاه کوبنده و گاه نالان، به کار گرفته ام؛ رابطهٔ قراردادی میان افاعیل را گسسته ام. گیرم که رکن «مفاعیلن» در دوایر خلیل احمد و شمس قیس از جنس «فعولن» نبوده است. خلاف عرف، هر دو را کنار هم نشانده ام تا نکتهٔ نا آشنا و خون گرفته ام را در قالب نا آشنا و خون گرفته شان بنشانم. چه باك اگر گذشتگان چنین نکرده اند؟ چه باك اگر موسیقی ما نه این نکته را می شناسد و نه آن قالب را؟ پس از دیدار خواهد شناخت. باور دارم.[1]

گاهی فکر می کنم سیمین بهبهانی به شیوهٔ زن وفادار ایرانی با وزن عروضی

۱ـ سیمین بهبهانی، *گزینهٔ اشعار*، (شیکاگو: انتشارات فرهنگسرای نیما، ۱۳۶۹)، ص۲۹.

عقد دائم بسته است و حالا که فهمیده است این شوهر ـ مثل همهٔ شوهرها ـ چه تکراری و انعطاف ناپذیر و لجباز است، می خواهد با هزار شگرد و مهر و خشم او را رام کند. می گوید: «تاکنون نزدیك به چهل وزن تازه یا کم سابقه» به او آموخته ام.[۲]

امّا از وزن که بگذریم، به غزل کار دیگری هم آموخته است و این را وقتی فهمیدم که از او غزل

و نگاه کن به شتر، آری، که چگونه ساخته شد، باری:
نه زآب و گل، که سرشتندش ز سراب و حوصله پنداری

را خواندم. دیدم مضمون سازی نیست. مثل این که هر کلمه و مصراع در هنگام نوشتن به او الهام شده؛ قافیه ها خیلی طبیعی سر به خط فرمان آورده اند. کلام پر از خشم است و دم به دم بر این خشم افزوده می شود تا آنجا که حیوان رام صبور از مردی که عمری او را در بیابانهای خشك و سوزان به بارکشی واداشته در یك لحظه انتقامی سخت و خونین می کشد و بعد؟ دوباره رها شدن در همان بیابان تنهاتر از پیش امّا آزاد. زبان غزل را به حرف زدن باز کرده است.

کارنامهٔ بیش از چهل سال شاعری سیمین کارنامهٔ فریاد، اعتراض و جنگیدن با دروغ و بی عدالتی است. بیهوده نیست که چنین در قلب مردم ما جا دارد. امّا برای من تلاش پیگیر و خستگی ناپذیر او در تعالی بخشیدن به شعر، خود ارزش والاتری دارد.

سیمین به ذوق بسنده نکرده است. با شعر و ادب گذشته به خوبی آشناست و ردّ پای مبارك این آگاهی را می توان در شعرهای او دید. آثار معاصران را هم به دقّت می خواند. از آنچه پس از درگذشت اخوان گفت و نوشت و قضاوتی که میان نیما و اخوان کرد دریافتم که حواسش خیلی جمع تر از آن است که می پنداشتم. از آنچه در مقدمهٔ گزینهٔ *اشعار* در باب شعر «کم تصویر» و «تصویر کنایی» نوشته می توان باریك اندیشیهای او را در شعر دریافت. در این بحث آخری به شعری از نظامی و شعری از رؤیایی اشاره کرده است، امّا من «حضور زرفی مرمر» او را از آن هر دو بیشتر می پسندم.

و حرف آخر آنکه با شجاعتی که در او سراغ دارم هیچ بعید نمی دانم که روزی بر شمس قیس عروضی فریاد برآورد که: «مهرم حلال و شعرم آزاد!»

۱۳۷۰/۴/۲۱

۲. همانجا، ص ۳۰.

محمد فشارکی

از خلیل تا سیمین

از زمانیکه خلیل بن احمد در بازار بصره از صدای چکش رویگران احساس نوعی وزن کرد و در پی آن قواعد اوزان عروضی را وضع نمود[1] و حاصل کارش وضع پانزده بحر عروضی شد که اوزان شعر عربی را در بر می گرفت تا روزگار ما بیش از ۱۲۴۰ سال می گذرد. درین فاصله عروضیان چندی آمدند و رفتند که اکثر آنها دنباله رو خلیل بودند و معدودی از ایشان اضافاتی بر یافته های خلیل به جای گذاشتند. از جمله پس از خلیل، اخفش اوسط[2] متوفی ۲۱۵ ق بحر شانزدهمی به بحور خلیل افزود به نام بحر متدارك و پس از او شعرای فارسی زبان عروضدان سه بحر دیگر، «قریب و جدید و مُشاکل»، به بحور خلیل افزودند تا شمارهٔ بحرهای اصلی به نوزده رسید. این شعرا عبارتند از ابوالحسن علی بهرامی سرخسی[3] و بزرجمهر قاینی یا قسیمی[4] و منشوری

۱ـ *دائرة‌المعارف* مصاحب «عروض». البته حقیقت مطلب چیز دیگری است و خلیل از عروض هندی و ایرانی مطلع بوده و سودها برده است. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: پرویز ناتل خانلری، *وزن شعر فارسی*، ص۸۴ به بعد.

۲ـ ابوالحسن سعید بلخی ملقب به اخفش اوسط متوفی ۲۱۵ ق.

۳ـ ابوالحسن بهرامی سرخسی از مشاهیر شاعران عصر اول غزنوی است و کتب *غایة العروضین* و *کنزالقافیه*را نوشته است. عوفی کتاب *خجسته‌نامه* را در علم عروض نیز بدو منسوب دانسته است. نیز شمس قیس در *المعجم*چند بار ازو نام می برد. اشعاری ازو باقی مانده است. بنگرید به: دکتر ذبیح الله صفا، *تاریخ ادبیات در ایران* (تهران: ابن سینا، چاپ سوم، ۱۳۳۸)، جلد اول، ص۵۶۷.

۴ـ بزرجمهر قاینی یا قسیمی از شاعران عهد غزنوی است (امیر ابومنصور بزرجمهر قسیم بن ابراهیم القاینی). شمس قیس او را از عروضیان عجم یاد کرده است (صفا، *تاریخ ادبیات*، جلد اول، ص۵۷۰).

سمرقندی[۵].

این سیر تا دوران شمس قیس و خواجه نصیر طوسی یعنی قرن هفتم هجری، در ایران به اوج خود رسید و می توان گفت شمس قیس رازی مهمترین و بزرگترین عروضدان ایرانی است که یکی از اُمّهات کتب عروض را به نام *المعجم فی معاییر اشعارالعجم* تصنیف کرده است و از آن زمان تاکنون که نزدیك به هفت قرن می گذرد، همه عروضیان، ریزه خوار این کتاب و مکتب عروضی شمس قیس بوده اند و قدمی فراتر از او برنداشته اند[۶]، تا اینکه شادروان علینقی وزیری بنیانگذار موسیقی علمی در ایران، برای نخستین بار تحولی در عروض فارسی پدید آورد[۷] و قدم از جادهٔ عروض شمس قیس بیرون نهاد و عروضی نو بنیاد کرد که بحث پیرامون نوآوریهای او خارج از محدودهٔ این گفتار است. حدود دوازده سال پس از او استاد دکتر خانلری در کتاب *تحقیق انتقادی در عروض فارسی* از طریقی دیگر به ایجاد تحوّل در عروض فارسی پرداخت و وزن شعر فارسی را نگاشت[۸] که مقایسهٔ کار دکتر خانلری با استاد وزیری نیز خود موضوع تحقیقی دیگر می تواند باشد.

شعر عروضی فارسی نیز از قدیمترین زمانها از حیث وزن دستخوش تحولات و تغییراتی بوده و راه دراز و پر فراز و نشیبی طی نموده است. از تکلّف و نامطبوعی و ناهنجاری وزنی به سادگی و روانی میل کرده و در عین حال از محدودیت وزنی به تلوّن و تکثّر آهنگی روی آورده است. مقایسهٔ شعر دوران سامانی با شعر دوران غزنوی و دوران غزنوی با دوران مغول و همچنین دوران مغول با دوراتهای بعد مؤید این مدّعاست.

۵ـ ابوسعید احمدبن محمد منشوری سمرقندی از گویندگان عهد محمود غزنوی است. رشید وطواط مختصری در صنعت متلوّن (شعری به دو وزن) بدو نسبت می دهد (صفا، *تاریخ‌ادبیات*، ج۱، ص۵۵۳) «احمد منشوری مختصری ساخته است و آن را خورشیدی شرح کرده نامش کنزالغرائب، جملهٔ آن ازین ابیات مقلون است، در آنجا بیتی آورده است که به سی و اند وزن بتوان خواند.» رشیدالدین وطواط، *دائق‌السحر*، (تهران: عباس اقبال) ص۵۵.

۶ـ البته در عروض عربی محققان بنامی داریم که آثار گرانقدری عرضهٔ تاریخ عروض اسلامی کرده اند از قبیل *الاقناع* اثر صاحب بن عباد قرن چهارم، *الوافی فی العروض و القوافی*، خطیب تبریزی قرن پنجم، *المعیار فی اوزان الاشعار*، ابوبکر شنتریتی اندلسی قرن ششم، *القسطاس المستقیم*، جارالله زمخشری قرن ششم، *العیون الغامزة* دمامینی قرن هشتم و غیره.

۷ـ اصلاحات ادبی، مجلهٔ مهر، ۱۳۱۵.

۸ـ تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ۱۳۲۷، و «وزن شعر فارسی» ۱۳۳۷.

میان رودکی و مولانا نه فقط از لحاظ دید و خلاقیّتهای ذهنی تفاوتی بسیار فاحش هست، بلکه سیر تکاملی وزن شعر از حالت بدوی و وحشی و محدود به سوی اوج تعالی و تکامل و تنوّع، غیرقابل انکار است. مولوی حدود پنجاه آهنگ مترنّم و زیبا در غزلیّات خود پدید آورده است که قابل قیاس با اوزان شعرای نخستین فارسی نیست، هرچند شعر مولوی از حیث وزن نسبت به شعر حافظ و سعدی و شعرای بعدی نیز پدیده ای در خور مطالعه و استثنایی است و خود می تواند تحقیقی مستقل در زمینهٔ وزن شعر فارسی و تحوّل آن باشد. غزلیّات مولانا مؤیّد این مدّعاست که وزن شعر فارسی راه افول در پیش گرفت و به همان اوزان متداول سعدی و حافظ بسنده گردید. نیما یوشیج آگاهانه و صادقانه به دلیل نارسایی اوزان و محدودیت و عدم تنوّع و یکنواختی آنها و دشواری بیان آزادانهٔ اندیشه ها در قالبهای محدود و پیش ساخته، به زعم خود، به ایجاد تحوّلی بنیادی در وزن شعر فارسی دست یازید و در واقع از مسیر عروض خلیل و شمس قیس تخطّی ورزید.

در شعر گذشتهٔ ایران آثار تحوّل و دگرگونی در بافت کلّی شعر از دیرباز، در گونه های مسمّط و مستزاد، پدید آمده است. در خود «تسمیط» نیز تغییراتی داده شده است مثلاً عبدالواسع جَبَلی در قرن ششم مسمّطهایی سروده که از لحاظ بافت با مسمّطهای منوچهری فرق دارد. مثلاً مسمّطهایی دارد که اولاً در بحر رجز است و ثانیاً هشت قرینهٔ مسجّع (در هر مصراع دو قرینهٔ مسجّع) آورده است، در صورتیکه منوچهری در تمام یازده مسمّطی که دارد، فقط پایان هر مصراع، قافیه آمده است، به عبارت دیگر یك مسمّط شش مصراعی او، پنج مصراع از هر بندی دارای قافیهٔ واحدی است و مصراع ششم یعنی بند تسمیط قافیه ای مشابه با بندهای دیگر تسمیط (مصراع دوازدهم و هجدهم ...) دارد، در صورتیکه مسمّط عبدالواسع به صورت مسجّع یعنی هر مصراعی خود به دو قرینهٔ جداگانه که پایان آنها مقفّی می باشد، آمده است، بطوریکه ممکن است هر یك از قرینه ها را مصراعی فرض کرد تا مسمّطی هشت مصراعی پدید آید که هفت مصراع آن دارای یك قافیه است و مصراع هشتم که در حکم بند تسمیط است قافیهٔ بندهای دیگر تسمیط را دارد. و از همین روست که بعضی محقّقان معاصر بافت تسمیط عبدالواسع را تا اندازه ای مشابه بافت بحر طویل فارسی که در زمان صفویه پدید آمده، می دانند البته با وجوه افتراقی که ذکر می کنند.[۹] بی تردید چنین نیست و هرچند با بافت تسمیط منوچهری مغایرت تام دارد ولی بهر حال از بافت کلّی مسمّط بیرون نیست و می توان آن را به مسمّطی چهار مصراعی و مسجّع تقسیم کرد. یکی دو بند از آن را ذیلاً می آوریم:

۹- مهدی اخوان ثالث، *بدعتها و بدایع نیمایوشیج*، (تهران: توکا، ۱۳۵۷).

یا صاحبی أیش الخبر زآن سرو قدّ سیم بر
کز عشق او گشتم سمر تشنه لب و خسته جگر
برکنده جان افکنده سر با کام خشك و چشم تر
کرده ز غم زیر و زبر دنیا و دین و جان و تن
آمد به چشمم هر نفس عالم ز عشقش چون قفس
بی او مرا فریادرس شبها خیال اوست بس
تا چند باشم چون جرس بی او خروشان از هوس
هرگز مباد احوال کس در عشق چون احوال من[10]

و نیز یکی دو بند دیگر از تسمیطی دیگر از همین شاعر را ذیلاً می آوریم. اخوان ثالث، شاعر و محقّق معاصر، مسمط زیر را به لامعی جرجانی نسبت داده است،[11] ولی در دیوان این شاعر این مسمط نیامده است،[12] بلکه در دیوان عبدالواسع جبلی آمده است:[13]

آیا ساقی المدام مرا باده ده مدام — سمن بوی لاله فام که تا من درین مقام
زنم یك نفس بکام که کس راز خاص و عام — درین منزل ای غلام امید قرار نیست
مکن از گذشته یاد همی خور بطبع شاد — می ارغوان نژاد شبانگاه و بامداد
ستان از زمانه داد که چندین زمان بداد — چو تو و چو من به باد که آنرا شمار نیست

بدعتها و بدایعی که خداوندگار مولانا پدید آورده در وزن و قافیه خود موضوع علیحده ای است که درین مختصر نمی گنجد. در زمینهٔ قافیه و بافت سجع نیز توسط اساتید فن شعر چون سعدی و دیگران نوآوریهائی شده که در مقالهٔ دیگری باید بدان پرداخت. بحر طویل فارسی خود پدیده ای است شگرف و تحوّلی است بنیادی در وزن سنّتی شعر قدیم ایران[14]. همین تغییرات و تحولات و بدایع و بدعتها برده که شعر فارسی را در راستای وزن و قافیه و حتّی خلاّقیتهای ذهنی و هنری به پیش برده و به پیش خواهد برد. ایستایی و توقف و وفادار بودن بی قید و شرط به سنّتهای ادبی موجب رکود است. توقف، مرگ و تحول زندگی است، و کسانی که آگاهانه و

۱۰. دیوان عبدالواسع جبلی، باهتمام ذبیح الله صفا (تهران: امیرکبیر ۱۳۴۱)، ص ۶۴۲.
۱۱. بدعتها و بدایع.
۱۲. *دیوان لامعی*، دکتر دبیر سیاقی.
۱۳. دیوان عبدالواسع جبلی، ص ۶۴۰.
۱۴. بدعتها و بدایع نیما، «بحر طویل فارسی».

صادقانه دست اندر کار آفرینشهای هنری هستند از هیچگونه نوآوری معقول و حساب شده و متناسب با جوهر و روح زبان و ادب فارسی، گریزان نیستند.

یکی از نوآوران و مبدعان راستین در زمینهٔ وزن شعر فارسی که با حفظ ارزشهای موسیقایی عروض سنّتی و در چارچوب تناسب کمّی و کیفی هجاها که جوهر اصلی وزن شعر فارسی است، دست به ایجاد اوزانی بسیار دلکش و در عین حال کاملاً نو و بی نظیر یا کم نظیر زده است، سیمین بهبهانی است. وی با آگاهی کامل از اوزان عروضی فارسی از زمانهای قدیم تا روزگار خود، اوزانی را ابداع کرده است که در عین رعایت کمیّت و کیفیّت هجایی آنها، کاملاً تازگی دارد و در طول هزار و دویست سال شعر فارسی نظیری از حیث وزن برای آنها یافت نمی شود و زاده و پرداختهٔ ذهن خلاّق و موسیقایی خود اوست. و جالب توجه اینکه ابداع و سنّت شکنی او به شکستن وزن و کوتاه و بلند شدن مصراع ها نینجامیده است. از طرفی دیگر باید دانست که کار مهمی که نیما کرده این است که به عقیدهٔ خود او طول مصرعها را متناسب با موضوع و بیان طبیعی آن، کوتاه و بلند کرده است و خود را ملزم به یکسان آوردن مصراعها در جایی که بیان طبیعی اندیشه ها خلاف آن را اقتضا می کند، نکرده است، ولی از لحاظ تنوّع اوزان و موسیقی شعر که نقشی اساسی در زیبایی و دلنشینی آن دارد، ابداعی نکرده است، هر چند همین دگرگونی که او در وزن شعر فارسی پدید آورده نقطه عطفی در تاریخ شعر فارسی، به شمار می رود. نگارنده در عین احساس احترام نسبت به هر دو تن، نیما و سیمین، به خاطر دلبستگی خاصّ به موسیقی شعر، روش سیمین را بیشتر می پسندد.

درین مختصر، اوزانی را که سیمین خود ابداع کرده و مسبوق به سابقه ای نیست مورد تحقیق عروضی قرار می دهم. اشعار از کتاب *دشت ارژن* که در سال ۱۳۶۲ توسط کتابفروشی زوّار، نشر یافته، انتخاب شده است.

شاید در بادی امر و بدیهه نظر به علّت عدم اُنس با اوزان ابداعی سیمین، بعضی اوزان، نامطبوع و متکلّف بنماید ولی با امعان نظر بیشتر و بیشتر خواندن نامطبوعی و تکلّف آن از بین می رود.

اوزان ابداعی سیمین تا آنجا که امکان داشته در چارچوب عروض سنّتی مورد سنجش قرارگرفته نه عروض علمی جدید، چه هدف، بیان پیوند راستین شعر سیمین با همهٔ دگرگونیهای وزنی و شگردهای آهنگی، با شعر سنّتی ایران و عروض آن می باشد. بنابراین سعی شده اوزان ابداعی این شاعر توانا با معیارهای عروضی خلیل و شمس قیس محکّ زده شود.

برای پی بردن به روش کار سیمین در ابداع اوزان جدید باید با روش ترکیب افاعیل و یا پایه های شعری قدیم آشنایی کامل داشت، مختصر اینکه اوزان شعری

تقدم بر اساس ترکیباتی مختلف و در عین حال محدود از افاعیل عروضی که سالم و مزاحف آن حدود پنجاه افاعیل می شود، پدید آمده است. سیمین با آگاهی کامل ازین امر سعی کرده ترکیباتی تازه از افاعیل عروضی بیابد که مورد توجه خلیل و شمس قیس نبوده است. خلیل و شمس قیس بر مبنای اشعاری که تا زمان آنها وجود داشته، ترکیبات افاعیل عروضی را بیان داشته اند بر مبنای استعداد و قدرت مطلق زبان در به کارگیری همهٔ افاعیل و ترکیبات احتمالی آنها که بنا به تحقیق شادروان علینقی وزیری می تواند هزاران وزن مختلف در پی داشته باشد.[۱۵] سیمین بدین استعداد پی برده و تا اندازه ای از آن سود جسته است. نگارنده معتقد است اگر شعرای معاصر کم کمك این راه را تجربه کنند و سعی کنند ترکیباتی مختلف از افاعیل عروضی بیابند که آهنگی تازه و دلنشین، پدید آورد، در آیندهٔ نه چندان دور دایرهٔ موسیقی شعر از محدودهٔ اوزان ستّتی هزار ساله فراتر می رود و شعر آهنگین فارسی ملزم نخواهد بود که در همان اوزان محدودی سروده شود که چندین قرن است تغییری در آنها راه نیافته است. و این خود قدمی بل اقدامی است در راه تطور و تکامل موسیقی شعر فارسی. به امید تکامل راستین و جاودانگی شعر اصیل ایران.
اینك می پردازیم به شعر سیمین:

۱ـ من آنروز می گفتم که از مار می ترسم و تأکید می کردم که بسیار می ترسم
ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ | ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ || ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ || ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

بحر طویل سالم. از بحور مخصوص شعر عرب است و در فارسی در قدیم چند بیتی آمده است از آن جمله:

به کاری چرا کوشی کزان کار مر ترا همی عاقبت خواهد رسیدن پشیمانی

۱۵ـ علینقی وزیری، «اصلاحات ادبی». ضمناً یادآور می شود که در قدیم نیز شعرایی پیدا شدند که پای از دایرهٔ محور عروضی بیرون گذاشته و ترکیبات تازه ای از افاعیل را ارائه داده اند. شمس قیس رازی فصلی را تحت عنوان «در بعضی تقسیمات باطل مدعیان عروض» (ص۸۹) و فصلی دیگر را تحت عنوان «در ذکر بعضی از بحور مستحدثه و ابطال آن» (ص۹۲) و فصلی دیگر را (مهمتر از همه) تحت عنوان «در بحور مستحدث ثقیل» به نوآوریها و بدعتها و ترکیبات تازه از افاعیل عروضی، اختصاص داده است، مثلاً در همین فصل اخیر (بحور مستحدث) از دایرهٔ منعکسه (ص۱۸۲) که به قول او «اندکی به شعر می ماند» و بحور آن [صریم و کبیر و بدیل و قلیب و حمید و صغیر و اصمّ و سلیم و حسیم] ذکری کرده است.

(المعجم، ص۷۹)

در عربی همیشه عروض بیت «مفاعلن» می آید که در شعر سیمین رعایت نشده است.

۲ـ بر آمده از آبنوس و شب، توهم بودا نشان من
گشوده دو بازو به دعوتم، ربوده مرا از جهان من

ـ ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ن | ـ || ـ ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ن | ـ
مفاعلتن فاعلات فع || مفاعلتن فاعلات فع هر مصراع

ترکیب رکن «مفاعلتن» و «فاعلاتن» ترکیبی جدید است، علاوه بر آن، رکن فاعلات فع در نوع خود جدید است. نامی برای این بحر در عروض نمی توان یافت.

۳ـ این صدای شکستن را از بهار تنم بشنو، هر جوانه به آوازی گویدت که منم بشنو

ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن ن ـ ـ ـ
فاعلات مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن

بحر مشاکل مکفوف صدر سالم حشو. این بحر از بحور مستحدث است و بحر اخیر نیز نامیده می شود. نمونهٔ قدیم آن بصورت مکفوف مقصور آمده است: (نمونهٔ اول)

کار جان زغم عشقت ای نگار بسامان هست چون سر زلفین دلربات پریشان
(المعجم، ص۱۷۲)

فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل

۴ ـ این صدای چه مرغی بود در سکوت شبانگاهی (نمونهٔ دوّم)
برکهٔ شب بی جنبش نقرهٔ گنر ماهی

ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ
ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ || ـ ن ـ ن | ن ـ ـ ـ
فاعلات | مفاعیلن || فاعلات مفاعیلن

۵ ـ بلطف می آمد از دور حریر آبی به تن داشت (نمونهٔ اول)
به دست یك شاخه زیتون به دیده صدها سخن داشت

ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ـ || ن ـ ن ـ | ـ ن ـ ـ
مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

بحر مجتث مثمن مخبون مسبغ
در قدیم بدین نحو آمده: (مشکول)
ترا دل من نگارا بهیچ نمی گراید از آن جهت است یارا که درد دلم فزاید
ن - ن ن | - ن -- || ن - ن ن | - ن --
مفاعلُ فاعلاتن || مفاعلُ فاعلاتن
(المعجم، ص ۱۶۰)

۶ - دوازده خوشه با من که خوشه سی دانه با او
هراست توشه با من هراس بیگاه با او
ن - ن - | - ن -- || ن - ن - | - ن --
مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

۷ - حسید آزاد شد هویزه آزاد شد نوشته ها جان گرفت، خطوط فریاد شد
ن - ن - | - ن - || ن - ن - | - ن - ن - ن - | - ن - || ن - ن - | - ن -
مفاعلن فاعلن مفاعلن فاعلن مفاعلن فاعلان مفاعلن فاعلن
بحر مجتث مثمن مخبون مقصور.

۸ - دوباره باید ساخت شما که ما رفتیم اگر چه ننشستیم ز پای تا رفتیم
(نمونهٔ اول)
ن - ن - | -- || ن - ن - | -- ن - ن - | -- || ن - ن - | --
مفاعلن فع لان مفاعلن فع لان
بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مسبغ

نوع رایج آن در گذشته بدین صورت بوده است:
دو چشم آهو و دو نرگس شکفته بیار درست و راست بدان چشمکان تو ماند
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن

۹ - نهاد بر در گوش، صدای یك زن بود چه رفت بر کولی، دلش نه زآهن بود
(نمونهٔ دوم)
ن - ن - | -- || ن - ن - | -- ن - ن - | -- || ن - ن - | --
مفاعلن فع لان مفاعلن فع لان

بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مسبغ

۱۰ـ دوباره می سازمت وطن اگر چه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می زنم اگر چه با استخوان خویش
ن ـ ن ـ ـ | ن ـ ن ـ || ن ـ ن ـ ـ | ن ـ ن ـ
مفاعلاتن مفاعلن || مفاعلاتن مفاعلن (رجز مثمن مخبون مرفّل)
مفاعلن فاعلات فع || مفاعلن فاعلات فع

۱۱ـ خاکی که بخش او کردند هر ذرّه کوهی از غم شد
چل سال اشك باریدند تا خود گلشن فراهم شد
ـ ـ ن | ـ ن ـ ـ ـ || ـ ـ ن | ـ ن ـ ـ ـ
مفعول فاعلیّاتان مفعول فاعلیّاتان
(مضارع مثمن اخرب مضفّی یا موسّع)

در قدیم بصورت زیر آمده:
ای ماه خند خندان، ای سرو ناز نازان با روی تن درستان، با چشم دردمندان
مفعول فعلیّان مفعول فاعلیّان (اخرب مسبغ) (*المعجم*، ص۱۵۱)

۱۲ـ باید چیزی نوشت باید امّا کجا لوحی یا دفتری دیگر با ما کجا
ـ ـ ـ | ـ ن ـ || ـ ـ ـ | ـ ن ـ
مفعولن فاعلان مفعولن فاعلن (مضارع مثمن اخرم مقصور یا محذوف)

۱۳ـ پای در چشمه بر تخته سنگی خسته واری
خلوتی بی تو دارد پر از تو بی تو آری
ـ ن ـ | ـ ن ـ | ـ ن ـ ـ | ـ ن ـ ـ
فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن (رمل مثمن محذوف صدر و حشو اوّل)

شعر «افسانهٔ نیما» مسدس این بحر است ای فسانه فسانه فسانه
که البته پیش از نیما هم حاج میرزا حبیب خراسانی بدین بحر ابیاتی دارد.

۱۴ـ این کجا سپیده ست این کجا سپیده ست

رفته خون ز رگهاش رنگ شب پریده ست
- ن - ن | - - || - ن - ن | - -
فاعلات فع لان فاعلات فع لان (رمل مثمن مکفوف اصلم مسبغ)

۱۵ـ ذهن، دود حلقه حلقه، ذهن، ابر توده توده
گاه پیچ خورده در پیچ، گاه خم زخم گشوده
- ن - ن | - ن - - | - ن - ن | - ن - -
فاعلات فاعلاتن فاعلات فاعلاتن (رمل مثمن مکفوف) (نمونهٔ اوّل)

۱۶ـ تا حصار امن باغی، کولی از سفر رسیده کوله بار برگرفته، خسته وار آرمیده
(نمونه دوّم)

در عروض سنّتی می گویند میان نون فاعلاتن و الف فاعلاتن که پیش ازو باشد معاقبت است یعنی از فاعلاتن اوّل نون می افتد به معاقبت الف فاعلاتن بعد از آن و نمی تواند فاعلات فاعلاتن باشد بلکه باید فعلات فاعلاتن باشد. (*المعجم*، ص۱۳۳)

۱۷ـ خوشه بود خوشهٔ طلا، دشت بود دشت بیکران (نمونه اوّل)
از حریر نازك نسیم، موج سایه روشنی بر آن
- ن - ن | - ن - ن | - || - ن - ن | - ن - ن | -
فاعلات فاعلات فاع فاعلات فاعلات فاع
(رمل مثمن مکفوف محجوف مسبغ)

۱۸ـ تن کشیده زیر بال شب، بیکرانهٔ ملا ما
بادبان زورقی است، این کبود خال خال ما
(نمونه دوّم)

۱۹ـ اسب می نالید می لرزید، سرفه ها اسفنج و خون می شد
هر نفس بر لب چر می آمد، از جگر لختی برون می شد
- ن - - | - ن - - - || - ن - - | - ن - - -
فاعلاتن فاعلیاتان فاعلاتن فاعلیاتان (رمل مثمن سالم مضفّی).

مسدس این بحر در قدیم آمده:

زینهار ای دل برنده ترکك من زود باده پیش آور که غم را باده دانم سود
- ن - - | - ن - - | - ن - - -
فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلیباتن (ضرب این بیت موسّع نام دارد).
(*المعجم*، ص۱۳۶)

۲۰- بار بر دوش آنهاست آه آری همانها
پاك ها نازنینها، خوبها مهربانها
- ن - | - ن - - || - ن - | - ن - -
فاعلن فاعلاتن || فاعلن فاعلاتن (رمل مثمن محذوف مسبغ) (نمونه اوّل)

۲۱- غنچه وش در هوایت می درم پوست ای دوست
شعر رنگینم از توست، آه ای دوست ای دوست
(نمونه دوّم)

۲۲- با قدمهای کولی، دشت بیدار می شد با زلال نگاهش، برکه سرشار می شد
(نمونه سوّم)

۲۳- کولی آواره تنهاست، با مه و زنگار بی تو
خسته ز ابهام و اندوه، مانده به ناچار بی تو
مردمکش شیشهٔ سرد، در نگهش پرسش و درد
تا چه کند کار با دل، با که شود، یار بی تو
مصراع اول: - - - - ن - - || - ن ن - - ن - -
مصراع سوم: - ن ن - | - ن - - || - ن ن - | - ن - -
مفتعلن فاعلاتن مفتعلن فاعلاتن (منسرح مثمن مطوی)

در قدیم بصورت زیر آمده:
ای صنم خوبروی صابری از من مجوی با غم هجران یار کس نکند صابری
- ن ن - | - ن - || - ن ن - | - ن -
مفتعلن فاعلان مفتعلن فاعلان (منسرح مثمن مطوی موقوف)
(*المعجم*، ص۱۴۰)

۲۴- ببین چگونه می پوسد، زمان زمان زندانی

توانیش به دست اکنون بسائی و بیفشانی

ـ ـ ـ | ـ ـ ـ ـ || ـ ـ ـ | ـ ـ ـ ـ

مفاعلن مفاعیلن مفاعلن مفاعیلن (هزج مثمن مقبوض) (نمونه اوّل)

در قدیم بصورت زیر آمده:همیشه شادمان باش و بکام دوستان باش ...

مفاعلن مفاعیل مفاعلن مفاعیل (مکفوف مقصور)

۲۵ـ کدام ابر زهرآگین دوباره چتر خود وا کرد

سکوت خانه سُربی شد، دلم هوای صحرا کرد

(نمونه دوّم)

۲۶ـ بهار شاد شورافکن ، ز قله ها بزیر آمد

هنوز عشق جان دارد، مگو مگو که دیر آمد

(نمونه سوّم)

۲۷ـ چه بی امان چه مهربان چه عاشقانه پریده ام بسوی تو ز آشیانه

ـ ـ ـ | ـ ـ ـ ـ | ـ ـ ـ ـ

مفاعلن مفاعلن مفاعلاتن (رجز مسدس مخبون مرفّل)

در قدیم بصورت زیر آمده:

کنون که گردد از بهار خرش هوا فزون شود بهر دل اندرون هوا

مفاعلن مفاعلن مفاعلن (*المعجم*، ص۱۲۹)

۲۸ـ کجاست آن که به آگاهی، برون ز من نگرد من را

نگاره سازد و تندیسی، فرا وجود و فرا تن را

ـ ـ ـ | ـ ـ ـ ـ || ـ ـ ـ | ـ ـ ـ ـ

مفاعلن فعلیّاتن مفاعلن فعلیّاتن (مجتث مثمن مخبون موسّع)

در قدیم بصورت زیر آمده:

دلم که سوخت ز عشقت چراغ جان منست آن

غبار کز تو رسد نور دیدگان منست آن

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلیّان (عروض سیفی، ص۳۰)

۲۹ـ فارغ ز من چگونه شوم، بودای زردپوش بگو (نمونه اول)
تدبیر تن چگونه کنم، منشین چنین خموش بگو
- ∪ ∪ - | ∪ - ∪ ∪ - || - - ∪ - | ∪ - ∪ ∪ -
مستفعلن مفاعلتن مستفعلن مفاعلتن

ترکیبی از «مستفعلن» و «مفاعلتن» در قدیم نیامده است. نیز می توان انگاشت که وزن هر مصراع دو بار «مفعول فاعلات فعل» باشد که آن نیز برمی گردد به اینکه یك بیت دوازده رکن داشته باشد به جای حداکثر هشت رکن. در صورت اخیر نام بحر می شود: مضارع اخرب مجبوب (فَعَل مجبوب است از مفاعیلن و مخصوص اعاریض است).

۳۰ـ بالا گرفته کار جنون، کولی دو باره زار بزن (نمونه دوم)
بغض فشرده می کشدت، فریاد کن هوار بزن

۳۱ـ باز بهار آمد، شیفته ام مستم آه که می لرزد باز دلم، دستم
- ∪ ∪ - | - - || - ∪ ∪ - | - -
مفتعلن فع لن مفتعلن فع لن
(مجتث مطوی اصلم یا رجز مطوی أحَذ و یا بسیط مطوی مقطوع.)

در قدیم به تقلید از بحر بسیط عربی در فارسی بیت زیر سروده شده است که نزدیك است به وزن بیت مورد نظر:
روزم سیاه چرا گر تو سیاه خطی اشکم عقیق چرا گر تو عقیق لبی
مستفعلن فَعَلن مستفعلن فَعَلن (المعجم، ص ۸۰)

۳۲ـ آه چگونه بگویم، آه چگونه بگویم
با تو که بادا من شو من که شکسته سبویم
- ∪ ∪ - | ∪ ∪ - - || - ∪ ∪ - | ∪ ∪ - -
مفتعلن فعلاتن مفتعلن فعلاتن (مجتث مثمن مطوی مخبون)

۳۳ـ وقت درو کردن گل شد، کار به فردا مگذارید
داس بجوئید و بیائید، لاله به صحرا مگذارید

-ن ن-|-ن ن-- || -ن ن- |-ن ن--
مفتعلن مفتعلاتن مفتعلن مفتعلاتن (رجز مثمن مطوی مرفّل)

در قدیم بصورت سالم مرفّل آمده:

بی تو مرا زنده نبینند من ذرّه ام تو آفتابی (*المعجم*، ص۱۳۱)
مستفعلن مستفعلاتن

۳۴ـ هی ها هی ها ره بگشا، رفتن را میدان باید
این محمل را پویائی، افزون از توفان باید

--- | ---- || --- | ----
مفعولن مفعولاتن مفعولن مفعولاتن (رمل مثمن مشعث مرفّل)

در عروض قدیم مشعث مرفّل نیامده است. این بیت در *المعجم* (ص۱۳۶)آمده که شباهت کمی دارد:

سروست آن یا بالا ماهست آن یا روی
زلف است آن یا چوگان خالست آن یا گوی
(رمل مثمن مشعث اصلم مسبغ)

۳۵ـ سارا چه شادمان بودی، با بقچه های رنگینت (غونه اوّل)
شال و حریر و ابریشم، کالای چین و ماچینت

--ن | -ن-- || --ن| -ن--
مفعول فاعلیّاتن مفعول فاعلیّاتن (مضارع مثمن اخرب موسّع)

۳۶ـ کولی میان انگشتر زهری نهفته ای دیری (غونه دوم)
تا وارهی به تأثیرش، روزی که نیست تدبیری

۳۷ـ در قاب سرخ غروب، قامت کشیده و راست
کولی بسان بتی، از آبنوس و طلاست

-ن-- | ن ن- || --ن- | ن ن-
مستفعلن فَعَلان مستفعلن فَعَلان (بحر بسیط مثمن مخبون مذال)

و نیز می توان آن را بحر مجتث مخبون مقصور دانست ولی از آنجا که به صورت غیر

مذال در *المعجم* آمده و از بحر بسیط دانسته شده که به تقلید از عرب سروده شده، بدین لقب خوانده شد. به هرحال جز همین مورد بحر بسیط، نمونهٔ دیگری ازین آهنگ دیده نشد. شعر *المعجم* (ص۸۰) این است:

روزم سیاه چرا گر تو سیاه خطی اشکم عقیق چرا گر تو عقیق لبی

۳۸ـ کولی به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی
شاید پیام حضوری، تا گوشها برسانی
--ن- | ن ن-- || --ن- | ن ن--
مستفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن (مجتث مخبون)

۳۹ـ کولی گرفته است فالی، با فال او وعده ها هست (نمونه اول)
سی روز سی هفته سی ماه، سی لحظه، صبرم کجا هست
--ن- | -ن-- || --ن- | -ن--
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (مجتث مثمن سالم)

این بحر یعنی مجتث مثمن سالم در گذشته نبوده و اولین بار (تا آنجا که من اطلاع دارم) حکیم صفای اصفهانی (متوفی ۱۳۲۲ هـ ق) غزلی بدین آهنگ سرود، مطلع آن اینست:

دل بردی از من بیغما ای ترک غارتگر من
دیدی چه آوردی ای دوست از دست دل بر سر من
(*دیوان صفا*، ص۲۶۶)

۴۰ـ کولی دواری ز گرداب، گردش کنان در سرت ریخت
وز آذرخشی تب و تاب در هر رگ از پیکرت ریخت (نمونه دوم)

۴۱ـ کولی نهان کن دلت را در کنج پستوی خانه
تا در خموشی نپیچد آواز او عاشقانه (نمونه سوم)

۴۲ـ سوار خواهد آمد، سرای رفت و رو کن کلوچه بر سبد نه، شراب در سبو کن
ن-ن- | ن-- || ن-ن- | ن--

مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن (هزج مثمن مقبوض محذوف)

در قدیم صورتی نزدیك بدین آهنگ آمده:
مرا غم تو ای دوست ز خان و مان برآورد مرا فراقت ای ماه ز مال و جان برآورد
مفاعل مفاعیل مفاعلن مفاعیل (المعجم، ص۱۰۸)

۴۳ـ عید آمد و می رود، بی پیك و پیام تو
صد نامه گشوده ام، بی یك گل نام تو
--ن| ن-ن- || --ن |ن-ن-
مفعول مفاعلن مفعول مفاعلن (هزج مثمن اخرب مقبوض)

در قدیم بدینصورت آمده:
گر یار نگاریتم در من نگرانستی بار غم عشق او بر من نه گرانستی
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
المعجم، ص۱۰۹

۴۴ـ کدام فتنه جادو کرد، دلت ز من جدا مانده ست
به راه من کدامین دست، سیاه دانه افشانده ست
ن-ن-| ن---- || ن-ن- | ن---
مفاعلن مفاعیلان مفاعلن مفاعیلان (هزج مثمن مقبوض مسبغ)

در قدیم بدینصورت آمده:
همیشه شادمان باش و بکام دوستان باش
تو جاودان جوان باش و عدوت خاك را
مفاعلن مفاعیل مفاعلن مفاعیل (المعجم، ص۱۲۳)

۴۵ـ رها مکن که پر زدن را، کبوترم نمی شناسد
شکسته بال و پر حریمی، جز این حرم نمی شناسد
ن-ن-|ن-ن-- || ن-ن- |ن-ن--
مفاعلن مفاعلاتن مفاعلن مفاعلاتن (رجز مثمن مخبون مرفّل)
یا هزج مثمن مقبوض مرفّل.

۱۳۶۸/۸/۲۹

احمد کریمی حکّاک

از درشتی جنگ تا ناشکیبائی جان:

چشم در چشم مردی که «شلوار تاخورده دارد»

یك متن ادبی، اعم از شعر یا داستان یا جز اینها، به یاری ذهنی خلاّق از بطن زمینهٔ اجتماعی معینّی زاده می شود، به راهنمایی ذهنهایی خلاّق در زمینه های گوناگون اجتماعی حیات معنوی خود را ادامه می دهد و منشأ اثرات مختلف می گردد، و سرانجام -- چنانچه از بد حادثه ای نابود نشود -- به دست ذهنهای خلاّق دیگری در خاك زمینهٔ اجتماعی مشخصّی مدفون می گردد. من اگر می توانستم این مفهوم را بدون توسّل به استعاره های حیات انسانی -- زادن، زیستن و مُردن -- بیان کنم چنین می کردم، ولی زبان این استعاره را بر من تحمیل می کند. ازدیدگاه نظری، امّا، در اینجا تأکید بر دو نکته است: یکی اجتماعی بودن، یعنی همگانی بودن، یعنی فرا فردی بودن زمینه های تولید، تعبیر و ارزشگذاری متون ادبی، و دو دیگر خلاّقیت فرایندی که سرنوشت یك متن ادبی را از آغاز تا انجام رقم می زند.

به هر حال در جملهٔ آغازین این نوشته دو مفهوم بنیادی را نشانده ام که باید در مورد هر یك مختصر توضیحی بدهم. منظورم از متن ادبی هرگونه متنی است، مرکب از تعدادی واژه در زبانی انسانی، که در نام، یا شکل، یا شیوهٔ بیان، یا چیزی چون اینها، داعیهٔ «ادبی» بودن خود را به بیننده، شنونده یا خواننده منتقل می کند. به همهٔ آن چیزهایی فکر کنید که، اگر شما یك قطعه شعر را در میان یك چند ورق پراکنده بیابید (که مثلاً اوراق دیگر آن عبارتند از: متن خبری از یك روزنامه، صورت حساب خرید چند قلم جنس، و رأی مکتوب دادگاهی له یا علیه کسی)، چه چیزهایی شما را به این نتیجه می رساند که: این یکی یك شعر است؟ از این قرار، شکل نوشته بر صفحهٔ کاغذ، آهنگ آن در گوش، واژه های ویژه ای که در متن آن به کار گرفته شده، و بسیاری چیزهای دیگر را می توان نشانه های ادبی بودن (در تمییز از خبری بودن، یا مالی بودن، یا حقوقی بودن) یك متن شناخت، که شکل خاص هر یك البته به معیارهای اجتماعی باز می گردد. امّا داعیهٔ ادبی بودن از سوی متن جریانی را در برخورد با آن به کار می اندازد که، حتّی پیش از مصرف متن ادبی،

انتظاراتی را در خواننده برمی انگیزد، و خواننده پس از مصرف متن، یا انتظارات خود را برآورده شده می یابد، و می گوید، مثلاً: «چه شعر خوبی!» و یا بخشی از آنها را برآورده شده نمی یابد، و می پرسد، مثلاً: «این شعر چرا قافیه ندارد؟» و بدین سان فرایند ارزشگذاری خواننده بر متن، یا اثرگذاری متن بر نظام ارزشگذاری خواننده، آغاز می گردد.

و منظورم از زمینهٔ اجتماعی، که از آغاز تا انجام متن را همراهی می کند و سرنوشت آن را رقم می زند مفهومی است در نظریّه پردازی ادبی در غرب که با واژهٔ context از آن یاد می شود، و من آن را زمینهٔ اجتماعی برخورد خوانندگان ادبیات با متون ادبی، یا مختصراً «زمینه» می نامم.[1] در چارچوب نظریِ شناخت ادبیات زمینه را می توان به فضایی عینی یا ذهنی تشبیه کرد که پیرامون متن را چنان گرفته است که، مثلاً، هوا پیرامون جسم آدمی را. و این تشبیه، بی آنکه کامل باشد، تمامی مفهوم خود را آنگاه خواهد گشود که کار تنفّس آدمی، یعنی فرایند به درون بردن هوا و بیرون دادن آن به عنوان یکی از ضروریّات بقای جسم را نیز در نظر بگیریم. به زبانی غیر استعاری، زمینه کلیتی است مرکّب از انواع پدیده ها، ساختارها، و روابط حاضر و واقع که تنها اشتراکشان با یکدیگر به واقعیّت هستی شناسانهٔ حضورشان در خارج از متن ادبی باز می گردد. برای درک بهتر ساختار روابطی که زمینهٔ اجتماعی و متن ادبی را به یکدیگر می پیوندد، و در فرایند اثربخشی متن ادبی بر ذهن خواننده دستخوش دگرگونی می گردد، غزلی از سیمین بهبهانی را برگزیده ام تا به کمك آن شبکهٔ پیچیدهٔ این روابط را نشان دهم:

شلوار تاخورده دارد مردی که یك پا ندارد؛
خشم است و آتش نگاهش، یعنی: «تماشا ندارد!»
رخساره می تابم از او، امّا به چشمم نشسته:
بس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد.
بادا که چون من مبادا چل سال رنجش پس از این!
خود گر چه رنج است بودن؛ «بادا مبادا» ندارد.
با پای چالاك پیما دیدی چه دشوار رفتم!

۱ـ این واژه را معادل مفهوم context در زبانهای انگلیسی و فرانسه به کار می برم، ولی حتی در این دو زبان نیز مفهوم این واژه دقیقاً یکسان نیست. نشانه شناسان در تعریفهای خود از این مفهوم اندکی با هم تفاوت دارند، ولی به طور کلی می توان در تحلیل ادبی زمینه را شامل محیط حاکم بر شرایط تولید یا دریافت اثر، و شناخت نویسنده و خواننده از اثر این شرایط در درك متن ادبی دانست.

تا چون رود او که پایی چالاک پیما ندارد؟
تق تق کنان چوبدستش روی زمین می نهد مُهر
با آن که ثبت حضورش حاجت به امضا ندارد.
لبخند مهرم به چشمش خاری شد و دشنه یی شد:
این خویگر با درشتی نرمی تمنّا ندارد.
بر چهرهٔ سرد و خشکش پیدا خطوط ملال است:
گویا که با کاهش تن، جانی شکیبا ندارد.
گویم که با مهربانی خواهم شکیبایی از او.
پندش دهم مادرانه، گیرم که پروا ندارد.
رو می کنم سوی او باز تا گفت و گویی کنم ساز ...
رفته ست و خالی ست جایش مردی که یك پا ندارد.[۲]

نخستین نکته ای که در اندیشیدن به شعر «شلوار تاخورده دارد» به ذهن من می رسد این است که در این شعر کلامی میان دو شخصیّت داخل شعر، یعنی مرد یکپا و راوی واقعه (بعداً خواهیم دید که این راوی زنی است حدوداً شصت ساله)، رد و بدل نمی گردد. شعر گزارش نگاه راوی است به مرد یکپا، و نگاه متقابل و خشم آلود مرد به او، و تعبیر راوی از پیام نهفته در آن نگاه، و رو برتافتن او از مرد یکپا، و تأملاتی که در پی این رو برتافتن به ذهن راوی راه می یابد. آنگاه گزارش صدای تق تق چوبدست مرد در گوش راوی، و باز ادامهٔ تأملات او دربارهٔ مرد یکپا. و آخر کار تصمیم راوی به سخن گفتن با مرد، و رو کردن دوباره اش به سوی او. و بازگویی این نکته برای ما که مرد یکپا رفته و جایش خالی است. در مجموعهٔ این کنشها و واکنشها ـ که به تأکید باید گفت همه از صافی ذهن و زبان کسی می گذرد که ماوقع این برخورد را برای ما روایت می کند ـ کلامی میان راوی و مرد یکپا رد و بدل نمی گردد.

پس عنصر اصلی سامان بخشی به شعر، محوری که ساختار کنشها و واکنشهای شعر پیرامون آن بنا شده نگاهی است در آغاز از سوی راوی به مرد، و نگاه

۲- سیمین بهبهانی، *گزینهٔ اشعار* (شیکاگو: انتشارات فرهنگسرای نیما، ۱۳۶۹/ ۱۹۹۰)، صص ۲۴۷،۲۴۸.

دیگری در پاسخ آن نگاه از سوی مرد[۳]. این واقعیّت عیان متن، مرا به جست و جوی گسترهٔ مفهومی نگاه در رفتار انسانی وا می دارد، و در زبان و فرهنگ شعر -- یعنی زبان فارسی و فرهنگ معاصر ایران -- و کاربرد شعری این مفهوم در سنّت کلامی و بلاغی که می توانسته است تماماً یا بعضاً در اختیار شاعر بوده و آگاهانه در شعر به کار گرفته شده باشد، یا ناآگاهانه -- به قول سیمین بهبهانی نیاگاه[۴] -- به شعر راه یافته باشد. در عام ترین سطح، یعنی در سطح مجموعهٔ رفتارهای انسانی نگاه مفهوم و معنای فردی و اجتماعی مهمّی را در بر می گیرد. اعتقاد عام آدمیان بر آن است که با نگاه می توان نه تنها صورت ظاهر دیگری را از نظر گذراند، بلکه از راه نگاه می توان به روحیات دیگری نیز پی برد، و چگونگی ذهنی و عاطفی او را در برابر پدیده ها و وقایع جهان دریافت. از این قرار، نگاه کردن رفتاری است در مجموعهٔ رفتارهای انسانی که با هدف ایجاد ارتباط میان فرد آدمی و جهان پیرامون او یا سایر آدمیان در پیش گرفته می شود. از نظر اجتماعی، شیوه های نگریستن در اشیاء و آدمیان از نخستین تجربه های کودکی آغاز می گردد، و در برخورد با دیگران، یعنی با فرهنگ پیرامون فرد، از آن مایه می گیرد، معناهای مختلف می یابد، و رفته رفته به مجموعهٔ رفتاریِ مرکّب، پیچیده و ظریفی بدل می گردد. سخن کوتاه، همچنان که فرد آدمی فرهنگ پیرامون خویش را به درون می کشد و از آن تغذیه می کند، شیوهٔ نگاه کردن او نیز از رفتاری شخصی و فردی به رفتاری با ابعاد اجتماعی تبدیل می شود، و گویای مفاهیمی می گردد که در کنشها و واکنشهای میان فرد و فرهنگ جمعی شکل می گیرند و تکوین می یابند. به طور کلی، در فرهنگ انسانی نگاه، در قیاس با زبان -- که می تواند دروغین، مبالغه آمیز یا گمراه کننده باشد -- نظام ارتباطی قابل اعتمادتری پنداشته می شود، و این باور بخشی از نظام ارزشگذاری دیرینی را تشکیل می دهد که انسان امروزی نیز آن را به

۳. مقولهٔ «نگاه» و «نگرش» را در کارکردهای بدیعی و بلاغی آن در متون ادبی یکسره مرهون دوستم دکتر محمد توکلی طرقی هستم، که در پژوهشهای تاریخی خود بحث گسترده ای در این باب دارد. مقالهٔ او زیر عنوان «نگرای زن فرنگ»، که گویا قرار است در یکی از شماره های آتی *نیمهٔ دیگر* به چاپ رسد، در حقیقت الهام بخش من در این مبحث بوده است.

۴ ـ واژهٔ «نیاگاه» را من برای نخستین بار در مقدمهٔ *گزینهٔ اشعار* سیمین بهبهانی دیدم، و چون در فرهنگهای لغت فارسی ندیده ام احتمال می دهم ساختهٔ ایشان باشد. از آنجا که این واژه را معادل بسیار مناسبی برای واژهٔ انگلیسی unconscious یا subconscious می بینم، فکر کردم آن را در این نوشته به کار گیرم و کاربردش را به دیگران هم توصیه کنم.

میراث برده است.[۵] در هر حال، نکتهٔ آخر در این سطح عام انسانی آن است که نگاه، در عمل بخشی از مجموعهٔ ارتباطی پیچیده و مرکبّی را تشکیل می دهد که عناصر دیگر آن کلام، حرکات صورت و بدن، فاصلهٔ میان فرد و دیگری یا فرد و اشیاء پیرامون او، و بسیاری دیگر جز اینهاست. در ترکیب با این عناصر ارتباطی و معنادار است که نگاه در هر فرهنگ و زبانی تجلیات ویژهٔ خود را می نمایاند و معناهای معیّنی می یابد.

هرگاه در زبان فارسی به مجموعهٔ واژه هایی که مفاهیم گوناگون نگاه را در خود حمل می کنند و به فارسی زبانان می رسانند نظری بیندازیم خواهیم دید که نگاه گسترهٔ مفهومی وسیع و مهمّی را اشغال می کند که از یك سو با مفاهیمی همچون کاوش در ژرفای وجود دیگری یا رخنه کردن در روح او پیوند می خورد، و از سوی دیگر به احساساتی همچون آرزوی کنترل رفتار دیگری یا تجاوز به حریم او قرابت معنایی می یابد. نگاه از یك سو آرزوهای نیك یا بد ما را دربارهٔ دیگری به او منتقل می کند، و از سوی دیگر می تواند به زبانی محرمانه بدل گردد که از راه آن دو فرد با یکدیگر سخن می گویند به این امید که دیگران از درك پیام آنان ناتوان بمانند[۶]. به دیگر سخن، در زبان فارسی نگاه قلمروی مفهومی را اشغال می کند که در سطح اشارت گسترده و در راستای دلالت ژرف می نماید. تنها از نظر لغوی مفهوم اشارتی نگاه را در واژه هایی همچون نظر، دید، دیدار، نگرش، نظاره، مشاهده، ملاحظه و جز اینها می توان بیان کرد. در بُعد دلالت نیز نگاه رسانندهٔ مفاهیمی همچون توجّه، عنایت، اعتنا، حراست، حفاظت، پاسبانی، نگهداری، نگهبانی، دیده بانی، نظارت،

۵. در زبان فارسی اصطلاحات و ضرب المثلهای بسیاری این باور را بازتاب می دهند. مثلاً وقتی می گوییم «از چشماش معلومه که دروغ میگه»، یا «چشمش را ببین، دلش را بخوان»، و یا هنگامی که ضرب المثل معروف «قسمَت را باور کنم یا دُم خروس را» در شکلی از اشکال گوناگون آن به کار می بریم، و به حکایت پس پشت آن می اندیشیم، از این باور بهره می گیریم.

۶. شاعر معاصر ایرانی هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه) در غزلی زیبا به نام «زبان نگاه» این مضمون را پرورده، که مطلع آن چنین است :

نشود فاش کسی آنچه میان من و تست
تا اشارات نظر نامه رسان من و توست
گوش کن با لب خاموش سخن می گویم
پاسخم گو به نگاهی که زبان من و توست

نگاه کنید به: ه. ا. سایه، سیاه مشق (تهران: کتاب زمان، چاپ دوّم، ۱۳۵۶)، صص۳۲-۳۱.

صیانت، رعایت، حمایت، مراقبت، مواظبت، و جز اینها می تواند باشد. حتی اگر همهٔ افعالی را هم که با این کلمات می توان ساخت نیاوریم، و تنها به افعالی که از مادهٔ زبانی چشم و نگاه ساخته می شود نیم نگاهی بیفکنیم تصویری از گستردگی و ژرفای قلمروی مفهومی نگاه در ذهن ما خواهد نشست. نگاه کردن و نگاه دوختن، نگاه داشتن و نگاهداری کردن، نگهبانی و نگهداری، چشم چراندن و چشم دوختن، چشم داشتن و چشم پوشیدن و چشم فرو بستن، و بسیاری دیگر جز اینها، مفاهیمی را ایجاد می کند که هر یك می تواند به گونه ای گواه گستردگی و ژرفای مفهوم نگاه باشد.

مفهومی چنین گسترده در شعر هزار و صد سالهٔ فارسی با ترکیبات و تعبیرات و اشارات و کنایات بیشماری ترکیب شده، و گنجی شایگان از مفاهیم ادبی را پدید آورده که می تواند در اختیار شاعری باشد که امروز نگاه را هستهٔ اصلی شعر خود می کند. در اینجا نمونهٔ اندکی از کاربردهای شعری دو فعل «نگاه داشتن» و «نگاه کردن» را به عنوان گواهی بر بسیاریِ این کاربردها می آورم، تا ضمناً به تفاوتهای ظریفی که در هر مورد در مفهوم دقیقِ فعل رخ می دهد نیز اشاره ای شده باشد.[۷]

۱ـ نگاه به کسی یا به سوی کس داشتن در مفهوم چشم به کسی دوختن به منظور کسب تکلیف. فرّخی می گوید:

رای و اندیشه بدو کرد و بدو داشت نگاه زانکه دانست که رائی است مر او را محکم

۲ـ نگاه داشتن در مفهوم حفظ کردن، مراقبت کردن، و مصون داشتن. فردوسی می گوید:

همی بود گستهم بر دست شاه که دارد مر او را ز دشمن نگاه

۳ـ نگاه داشتن در مفهوم مکتوم داشتن، پوشیده داشتن، و از چشم و گوش دیگران دور داشتن. سنائی می گوید:

سر فرو چاه کرد و گفت ای شاه راز ما را نگاه دار نگاه

۴ـ نگاه داشتن در مفهوم بازداشتن ، منع کردن، و پرهیزاندن. فردوسی می گوید:

دبیری به آئین و با دستگاه که دارد ز بیداد لشگر نگاه

۷ ـ بسیاری از این نمونه ها را از *لغت نامهٔ دهخدا*، ذیل «چشم»، «نگاه» و ترکیبات آنها برداشته ام.

۵ـ نگاه داشتن در مفهوم به خاطر سپردن، در یاد گرفتن، و عمل کردن. کسائی می گوید:

دل شاد دار و پند کسائی نگاه دار یك چشمزد جدا مشو از رطل و از نفاغ

۶ـ نگاه داشتن در مفهوم باقی گذاشتن، زنده داشتن، اجازهٔ زندگی دادن. فردوسی می گوید:

ور ایدون که زین کار هستم گناه جهان آفرینم ندارد نگاه

۷ـ نگاه کردن در مفهوم خیره شدن، نگاه دوختن، یا در کسی تأمل کردن. فردوسی می گوید:

چو گفتِ فرستاده بشنید شاه فزون کرد سوی سکندر نگاه

۸ ـ نگاه کردن در مفهوم اندیشیدن، تحقیق کردن، و پیش بینی کردن. سعدی می گوید:

چاه است و راه و دیدهٔ بینا و آفتاب تا آدمی نگاه کند پیش پای خویش

۹ـ نگاه کردن در مفهوم توجّه کردن، عنایت کردن، و نوازش کردن. سعدی می گوید:

دو بامداد اگر آید کسی به خدمت شاه سوم هر آینه در وی کند به لطف نگاه

۱۰ـ نگاه کردن در مفهوم بررسی کردن، پی بردن، و دریافتن. فردوسی می گوید:

مگر کاو یکی نامه نزدیك شاه فرستد کند رای او را نگاه

به اینهمه البتّه باید تعبیرات و کنایات ویژهٔ شعری، همچون «تیرِ نگاه» و «تیغ نگاه» و «زنجیر نگاه» و صدها چون اینها، را هم افزود، که از آن در می گذرم. نکتهٔ اصلی در این است که این میراث ادبی در تداوم تاریخی خود بخشی از مجموعهٔ رفتاری نگاه را در فرهنگ امروزی ایران و دیگر جوامع فارسی زبان نیز رقم می زند، و سیمین بهبهانی، آگاهانه یا ناگاه شعر «شلوار تاخورده دارد» را در درون چنین زمینهٔ فرهنگی و زبانی از نگاه و معناهای آن سروده است. امّا فرایند نگاه کردن و پاسخ دادن به نگاه چندان در ضمیر هر یك از ما طبیعی صورت می گیرد که اغلب آگاهانه به آن نمی اندیشیم، و از همینجاست که آنچه من در اینجا می گویم شاید توضیح واضح انگاشته شود. ولی بدیهی و واضح به نظر رسیدن کنشها و واکنشهای

نگاهی در جامعه و تاریخ معیّنی برای شهروندان و معاصران به معنای عاری بودن آنها از معنا یا اهمیّت نیست. باری، در فرهنگ ما نیز، نگاه راه ارتباط میان دو کس را می گشاید، و نشانه ای می شود از توجّه (توجّه خود از راه مفهوم کلمه «وجه» یعنی روی، مفهومی می یابد در حدّ رو گردانّدن به سوی کسی و نگاه کردن به او) نگاه کننده به آن که آماج نگاه قرار گرفته است. فردی که بدین سان مورد توجّه قرار می گیرد، نگاهی را که بر او افتاده به درون می برد، در پرتو دانش فرهنگی و اندوختهٔ تجربی خود آن را تفسیر و تعبیر می کند (یعنی به آن عبارت می بخشد)، و برای آن معنایی می یابد. این معنا به نوبهٔ خود رفتار متقابلی را موجب می گردد. به تعبیری می توان گفت نگاه نخستین در ذهن آنکه نگاه بر او افتاده به جمله ای تبدیل می گردد، و آن جمله برداشتی را از قصد و غرض و هدف نگاه کننده به آنکه آماج نگاه بوده است منتقل می کند. و این همه البتّه تابعهایی است از متغیّرهایی همچون وضعیّت ذهنی هر یك از دو طرف نگاه در لحظه ای که نگاه رخ می دهد، و عوامل گوناگون موجود در محیط برخورد آن دو. یعنی در اینجا نیز با زمینهٔ اجتماعیِ رفتار انسانی روباروییم، که از روانِ هر یك از دو طرف تا جنسیّت و موقعیّت اجتماعی آنان، و نیز تا محیط و فضا و شرایط حاکم بر نگاه را در بر می گیرد.

روانشناسان به این نتیجه رسیده اند که در بسیاری از جوامع انسانی برخی گروههای اجتماعی خود را بیشتر از سایر گروهها آماج نگاه دیگران می دانند. کودکان در قیاس با بزرگسالان، جوانان در قیاس با سالمندان، و زنان در قیاس با مردان نمونه هایی از این تفاوتهای اجتماعی را به دست می دهند. موقعیّتهای ویژه نیز در این برداشتها و انتظارات دخیلند. در فرهنگ خود ما مراسم خواستگاری را «دختربینی» نیز می نامند، و عباراتی همچون «درویش کردن چشم» بیشتر در ارتباط با مقولهٔ جنسیّت و نگاه مطرح می گردد، و مفاهیمی اجتماعی مانند «شرم زنانه» را در برابر «غیرت» یا «جرئت» مردانه قرار می دهد[۸]. برای نمونه ای امروزی تر و جهانی تر به این فکر کنید که کسی برای گرفتن شغلی به مصاحبه دعوت شده است. همین حقیقت که آدم در چنین موقعیتی خود را می آراید، لباس پاکیزه بر تن می کند، و یا در طول مصاحبه بیشتر سر به زیر می افکند، خود نشانه ای از این

۸. تعبیر سعدی از کار خویش در دیباچهٔ گلستان از شناخته شده ترین کاربردهای این مفهوم است: «دیگر عروس فکر من از بی جمالی سر بر نگیرد و دیدهٔ یأس از پشت پای خجالت برندارد و در زمرهٔ صاحبدلان متجلی نشود مگر آنکه ...» الخ. نگاه کنید به *گلستان سعدی*، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی(تهران: خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۶۸)، ص ۵۵.

است که موقعیت و وضعیت خود را به گونه ای دیده است که این انتظار را در او پدید آورده که آماج نگاه دیگری یا دیگرانی خواهد بود. و این خود نمونه ای است از زمینه اجتماعی رفتار انسانی در موقعیتی ویژه.

هر یك از عواملی که در بالا به آنها اشاره کردم در شکل گیری تعبیر ما از نگاه دیگران اثر دارد، و آنگاه که فردی که آماج نگاه دیگری قرار گرفته آن نگاه را به زبان زبان ترجمه می کند زیر تأثیر عواملی قرار دارد که از بیرون و درون ذهن او در این شکل گیری نقش ایفا می کنند.[۹] و بدین سان، آنگاه که فرد آدمی در پاسخ نگاه دیگری نگاهی به او می افکند، و مثلاً تصمیم می گیرد یا نگاه خود را بر نقطه واحدی از بدن او متمرکز نگه دارد یا برعکس بر بلندای بدن او به حرکت درآورد، و یا دربارهٔ طول زمان افکندن نگاه خود تصمیم می گیرد، یا اصلاً تصمیم می گیرد پاسخ آن نگاه را ندهد، و مثلاً سر به زیر افکند، اینگونه تصمیمها را نه در خلاء که در پرتو معناهای روانی، فردی و فرهنگی نگاه در جامعهٔ خود می گیرد. از همینجاست که در زبان فارسی امروز اصطلاحاتی از قبیل «زُل زدن»، «نگاه خریداری کردن»، «وزانداز کردن»، و صفاتی از نوع «چشم دریده»، «سر به زیر»، یا «هیز»، و بسیاری دیگر از این دست را داریم که در واقع به شاخصهای فرهنگی اشاره دارند که مرز میان رفتار نگاهیِ مجاز و غیرمجاز را در زبان تبیین می کند.

هر آنچه در این بخش آوردم شاید بسیار بدیهی به نظر آید، ولی دقیقاً بدیهی و طبیعی انگاشتن پدیده هاست که راه را بر برداشتهای تحلیلی از متون ـ ـ و توجّه کافی به ابعاد روانی، اجتماعی و تاریخی آنها ـ ـ می بندد. من صمیمانه برآنم که از راههای دگرگون کردن شیوهٔ اندیشیدن ما دربارهٔ متون ادبی و سنجش ارزش آنها

۹. در غرب نیز برداشتهای فلسفی و ادبی از مقولهٔ نگاه و نگاه متقابل بسیار و درخور توجّه است، که به ذکر یکی دو نمونه اکتفا می کنم. ژان ژاك شوالیه در زاین گالت Jean-Jacques Chevalier de Seingalt معروف به کازانووا Casanova، در زندگینامهٔ خود، که دورنمای جامعی از جوامع شهرنشین اروپا در قرن هجدهم به شمار می رود، توصیفی دارد حاکی از این که در مادرید قرن هجدهم عشاق با نگاه یکدیگر را به عشقبازی فرا می خواندند، چرا که فضای ناپرده‌بار اجتماعی راههای دیگر رد و بدل کردن نشانه های شیفتگی را مسدود و ممنوع کرده بود. فیلسوف فرانسوی موریس مرلوپونتی(Maurice Merleau-Ponty) در کتاب معروف خود به نام پدیده شناسی برداشت (*Phenomenologie de la Perceptton*) از کسانی سخن می گوید که زیر نگاه دیگری خود را از هستی عریان می بینند یا به شیئی بدل می گردند. و ژان پل سارتر در کتاب بودن و نیستی (*L'etre et le neant*) تفاوت میان نگریستن و در معرض نگرش قرار گرفتن را از دیدگاه فلسفی اگزیستانسیالیزم مطرح می کند.

یکی هم توجّهی به مراتب عمیق تر است به نهفت کارکردهای زبانی و تبیین زمینه های اجتماعی رویدادها و روابطی که در متن ادبی مطرح می گردد. حال با توجه به مقام محوری نگاه در شعر «شلوار تاخورده دارد» به تحلیل متن آن می پردازم.

در مصرع نخست می خوانیم: «شلوار تاخورده دارد مردی که یك پا ندارد.» در این جمله دو نکتهٔ خبری نهفته است. در آن مردی تصویر شده است (در پایان این تحلیل به کاربرد «دارد» یعنی زمان حال به جای زمان گذشته باز خواهم گشت) که چیزی دارد («شلوار تاخورده»)، و چیزی ندارد («یك پا»). این دو نکتهٔ خبری را به سه صورت دیگر هم می شد گفت: ۱ـ مردی که یك پا ندارد شلوار تاخورده دارد، ۲ـ مردی که شلوار تاخورده دارد یك پا ندارد، ۳ـ یك پا ندارد مردی که شلوار تاخورده دارد. در هر سه صورت تضاد اصلی حاصل از قرار گرفتن دو فعل «دارد» و «ندارد» در یك جملهٔ خبری حفظ می شود، و آهنگ شعر نیز به شکلی برجا می ماند. انتخاب این شیوهٔ خاص آرایش واژگانی به دو هدف اشاره دارد: نخست تأکید بر وضع «نداشتن یك پا»، که با قرار گرفتن «ندارد» در انتهای جمله، و ده بار تکرار آن در طول شعر، در مقام واژهٔ «ردیف»، توجه خواننده را مدام بر همهٔ چیزهایی متمرکز نگه می دارد که مرد ندارد. به این نکته برخواهم گشت. دوّم ایجاد رده بندی مفهومی میان «شلوار» و «پا» که چون در فرهنگ عام انسانی ـ و در فرهنگ شعری زبان فارسی نیز ـ داشتن شلوار نداشتن پا را جبران نمی کند، همچنان آنچه در ذهن خواننده می ماند «پا نداشتن مرد» است.[۱۰] پس هر دو هدف احساسی به خواننده منتقل می کند از این که مرد چیزی کم دارد: نقص عضوی که موضوع شعر است از راه شکل آرایش درونی واژه ها در جملهٔ نخست آن، و از راه تکرار «ندارد» در سرتاسر آن، ابزاری می شود برای آنکه خواننده موضوع شعر را فراموش نکند. امّا این که «تاخوردگی» شلوار دقیقاً همان چیزی است که «یك پا نداشتن» مرد را به راوی آشکار می کند خطی را آغاز می کند که از شلوار(نوعی ازجامه که پا را می پوشاند) به سوی آنچه در درون آن قرار دارد، و عضوی است از اعضای بدن انسان امتداد می یابد. تاخوردگی شلوار این مرد است که او را از دیگر مردان، که همه شلوار بر پا دارند، متمایز می کند، و واقعیّت نقص عضو او را، بی آنکه دیده شود، بر بیننده مسلّم می سازد. به عبارت دیگر، معنای تاخوردگی شلوار مرد برای بیننده

۱۰ـ این نکته حکایت زیر را از گلستان سعدی در یاد من زنده می کند: «هرگز از دور زمان ننالیدم و روی از گردش آسمان درهم نکشیدم مگر وقتی که پایم برهنه (مانده) بود و استطاعت پای پوشی نداشتم، به جامع کوفه در آمدم دلتنگ، یکی را دیدم که پای نداشت. شکر نعمت تعالی بجای آوردم و بر بی کفشی صبر کردم.» گلستان سعدی، تصحیح یوسفی، پیشگفته، صص۱۱۵،۱۱۶.

این می شود که: «این مرد یك پا ندارد.» از سوی دیگر، حرکت ذهنی جمله از مشهود (تاخوردگی شلوار) تا محسوس (یکپا بودن مرد)، از حضور چشمی خبر می دهد که «تاخوردگی» شلوار را دیده، و ذهنی در پشت آن چشم که از آن یکپا بودن مرد را استنتاج کرده است. این حقیقت نیز که ما شعر را پیش روی خود داریم به این معناست، نهایتاً، که آن کسی که تاخوردگی شلوار مرد را دیده و از آن به یکپا بودن او پی برده، توان بیان آن تجربه را، آنهم به صورت شعر که در فرهنگ ما والاترین گونهٔ قدرت بیان را تداعی می کند، داشته است. بدین سان حضور چشم، ذهن و زبان در راوی شعر نیز بخشی از آن چیزی است که از جملهٔ نخست روایت، و مصرع اوّل شعر به خواننده منتقل می شود. آنچه از این میان پیش از دیگر عناصر مطرح می گردد حضور چشم راوی است که شلوار تاخورده را دیده است. سخن کوتاه، خوانندهٔ شعر، پیش از آنکه راوی را بشناسد، حضور نگاهی را در شعر حس می کند که بر شلوار تاخوردهٔ مرد افتاده است.

در مصرع دوّم عبارت «خشم است و آتش نگاهش» به ما می گوید که نگاه راوی از شلوار مرد متوجّه چشم او شده است. و این در مجموعهٔ رفتار انسانی نگاه بسیار طبیعی است. هر بار نگاه ما به جایی جز صورت کسی می افتد برای کسب اطّلاعات بیشتر دربارهٔ او بی اختیار متوجّه صورت، و به ویژه دو چشم او می شویم. علت این امر هم آن است که، چنانکه گفتم، اعتقاد عمومی آدمیان بر این است که چشم دریچه روح است، و با نگریستن در چشم دیگری می توان به کُنه وجودش راه یافت. امّا اینکه در اینجا راوی از نگاهی که خود بر چهرهٔ مرد افکنده سخنی نمی گوید، بلکه از نگاه متقابل او سخن می گوید نشان می دهد که مرد، شاید حتی پیش از آنکه راوی به چشم او نگاه کند، نگاه راوی را بر شلوار خود دیده، معنای آن را «خوانده»، و منتظر چشم در چشم شدن با او بوده است. عبارت دوّم این مصرع، «یعنی تماشا ندارد»، گویای آن است که زن، پس از حس کردن نگاه متقابل مرد معنای آن را نیز درك کرده است. امّا این معنا چیست؟ راوی می گوید: مرد یك پا نگاه مرا به شلوارش به «تماشا» تعبیر کرد، و در پاسخ با نگاهش به من گفت: «تماشا ندارد!»

این چگونه پاسخی است؟ با توجه به آنچه دربارهٔ رفتار بصری گفتم می توان چنین نتیجه گرفت که مرد نگاه راوی را بر شلوار خود در ذهن خویش سنجیده و به آن معنایی داده و آن معنا را در قالب واژه ای که در فرهنگ زبانی خود داشته ریخته است. آنگاه با خود اندیشیده که پاسخ بایسته به این بیان بصری چه می تواند باشد. سپس آن پاسخ را دوباره از زبان زبان به زبان نگاه ترجمه کرده، و با زبان چشم خود آن را به راوی باز گفته است. از این همه، آنچه ما به یقین می توانیم دانست آن است

که مرد نگاه زن را ناخوشایند یافته است، یعنی آنگاه که این نگاه را با توجه به مجموعهٔ نگاههایی که از آغاز زندگی در یاد انباشته ارزیابی کرده، ارزشی منفی به آن داده است. ناهمخوانی این نگاه با نگاههایی که از سوی مرد «دوستانه»، یعنی حاکی از احساسهایی از قبیل رضایت، مهر، یا شفقت، تلقی می شده، واکنش عاطفی خصمانه ای، گویای احساس خشم، بیزاری یا نفرت را در او برانگیخته، و او این واکنش را از راه نگاه متقابل خود به راوی منتقل کرده است. راوی به نوبهٔ خود از همین فرایند ترجمه و تعبیر درونی (از زبان نگاه به زبان عواطف و از زبان عواطف به زبان واژگان) گذشته، و نتیجهٔ آن را در عبارت «یعنی تماشا ندارد» برای ما بیان کرده است. باز به نقش زمینه در برداشت از متن می رسیم: ارتباط ویژهٔ میان نگاه راوی و پاسخ مرد به آن. و تعبیر راوی از هر دوی اینها برای ما در نهایت به معیارهای اجتماعی مرد، راوی و ما برمی گردد، که هر یك در موقعیّت روانی، عاطفی، اجتماعی، و با توجّه به محیط و زمان خود با آن رو به رو می شویم، و برداشتهای خود را (مرد از نگاه راوی، راوی از نگاه متقابل مرد، و ما از این هر دو، و نیز از بیانی که راوی به آن رویدادها داده) از متن و زمینهٔ آن سامان می دهیم.

مصرع اوّل از بیت دوّم شعر حاوی خبری است که راوی شعر از واکنش خود در برابر نگاه متقابل مرد یکپا به ما می دهد: «رخساره می تابم از او» به زبان غیرشعری یعنی «از او رو برگرداندم.» و نیز خبر دیگری دربارهٔ این که چهرهٔ مرد اثری در او گذاشته: «امّا به چشم نشسته» که یعنی، مثلاً، «ولی چهرهٔ مرد در چشمم نقش بسته بود.»[11] از مصرع دوّم این بیت چنین در می یابیم که این نقش مربوط به زیبایی یا زشتی چهرهٔ مرد، سیاهی یا سفیدی رنگ پوست او، و آراستگی یا ژولیدگی روی یا موی او نبوده، بلکه گویای سنّ و سال مرد بوده است، آن گونه که راوی آن را تخمین می زند و بیان می کند: «پس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد.» پس تا اینجا آنچه از مرد می دانیم، جدا از واکنش او از برخورد با راوی شعر، جوانی است و نقص عضو. و در ارتباط میان همین دو واقعیت است که فضای تأمّلات بعدی راوی گشوده می شود. در واقع این احساس که «مردی که یك پا ندارد» «پس نوجوان است»، موضوع نقص عضو او را بیش از آن درخور تأمّل می کند که او، مثلاً، پیرمردی می بود، و این خود نظر راوی است که با ما در میان گذاشته می شود. امّا ببینیم راوی خود چگونه محتوای تأمّلاتش را بیان می کند:

۱۱ـ در اینجا در کار برگرداندن عبارتهای شعری به زبان غیرشعر، زمان حال را نیز به زمان گذشته بدل کردم («می تابم» به «گرداندم» و «نشسته» به «نقش بسته بود»). در پایان مقاله به خصلت شعریت در ارائه روایت به زمان حال اشاره خواهم کرد.

بادا که چون من مبادا چل سال رنجش پس از این!
خود گرچه رنج است بودن؛ «بادا مبادا» ندارد
با پای چالاک پیما دیدی چه دشوار رفتم!
تا چون رود او که پایی چالاک پیما ندارد؟

پیش از این که به محتوای این چهار مصرع بپردازم، می خواهم اهمّیت جایگاه آنها را در ساختار شعر نشان دهم. کلمات «رخساره می تابم از او، امّا به چشمم نشسته» را دوباره به یاد آورید. تکنیك رو برتافتن از چیزی در جهان خارج به عنوان زمینه سازی برای انتقال از جهان پدیده ها به جهان تأمّلات چندان آشناست که با اصطلاحاتی از نوع «سر به زیر افکندن»، «سر در گریبان فرو بردن» «چشم فرو بستن» و «در خود فرو رفتن» در زبان فارسی ثبت شده است. با بهره گیری از این گونه تعبیرها شعر فارسی نیز راهی می یابد برای کشاندن توجّه خواننده از جهان پدیده ها به جهان ایده ها، یا از صحنهٔ عینیّت و تجربه های عینی ملموس و مرئی به پهنهٔ تفکّرات و تأمّلات شاعر دربارهٔ آنچه او دیده، شنیده، یا به شیوهٔ دیگر حس کرده است. از این راه، تجربهٔ عینی تقطیر می شود، پوستهٔ بیرونی خود را فرو می ریزد، و در خیال شاعر به معنای مشخصّی بدل می گردد. آنگاه که شاعر بر اثر دیدن مزرع سبز فلك و داس مه نو، کشتهٔ خویش و هنگام درو را فرایاد می آورد چنین شگردی در کار است[۱۲]. در شعری که در اینجا در کار تحلیل آنم، امّا، این تکنیك به موقعیّت روانی موجّهی در سطح رویدادهای شعر گره خورده است. در عین حال که رخساره برتافتن راوی از مردیکپا برای آغاز تأمّلات او دربارهٔ آن مرد لازم است، این رخساره برتافتن دلیلی هم دارد، چرا که مرد یکپا به راوی فهمانده بود که: «تماشا ندارد.» حرکت شعر از بیرون به درون ذهن راوی در همان حالی که روایت شعر را به پیش می برد، از آنجا که نه به گونه ای طبیعی و به دلیل سیری راوی از کندوکاو در چهرهٔ مرد، بلکه زیر فشار نگاه آتشبار او انجام گرفته، اثری از تجربه ای ناتمام را در ذهن خواننده به جا می گذارد، و این انتظار را در او پدید می آورد که راوی، در فرصت دیگری، نگریستن در چهرهٔ مرد را از سر خواهد گرفت و کوشش خواهد کرد

۱۲ـ در مقالهٔ دیگری در تحلیل این غزل حافظ موضوع حرکت از بیرون به درون ذهن را به تفصیل بیشتری بیان کرده ام. نگاه کنید به: «مبانی نظری تحلیل غزلهای حافظ»، *کتاب‌نیما* ۲ (بهار ۱۹۸۹)، صص ۱۱۹ ـ ۸۷.

تصویر ارائه شده را در مروری دوباره تکمیل کند، و بر تأمّلات خود بیفزاید. خواهیم دید که چنین خواهد شد.

حال برگردیم به محتوای دو بیت نقل شده در بالا. محور ساختاری این دو بیت مقایسه ای است که راوی میان خود و مرد یکپا می کند. نتیجه ای که از این مقایسه حاصل می شود این است که راوی حدود شصت سال دارد، و با آنکه پاهایی چالاک پیما داشته این شصت ساله را با رنج گذرانده است. به همین دلیل، راوی «نگران» مرد جوان می شود، و از خود می پرسد که او چگونه این فاصلهٔ زمانی را طی خواهد کرد، و چنانکه از فحوای کلام بر می آید راوی احساس می کند که رنج مرد یکپا در طی کردن این راه چهل ساله بیش از آن خواهد بود که او متحمّل شده است. با اینهمه آرزوی او این است که رنج مرد جوان به اندازهٔ رنج او نباشد. من خوانندهٔ در خواندن این دو بیت حس می کنم که، ناگهان، به درون شعر کشیده شده خود را در افکار و آرزوی راوی شریک می بینم. این احساس، به گمان من، از مفهوم نهفته در واژهٔ «دیدی» برمی خیزد، ولی این واژه خطاب به کیست؟ دو مخاطب می توان برای آن فرض کرد. در قالب تأمّلات راوی دربارهٔ خود، «دیدی» البته سخنی است که او در درون خود و با خود می گوید، و از این قرار فعل «دیدی» مرجع خارجی ندارد، و به خود گوینده باز می گردد. همه تجربه کرده ایم که گاه در مکالمه ای درونی آدم خودش را مخاطب قرار می دهد، و «دیدی» شاید رایج ترین شکل این خطاب باشد. امّا داستان در اینجا پایان نمی پذیرد. حالت خطابی «دیدی» خواه ناخواه خواننده را به درون بحث و جدلی می کشد که راوی با خود دارد، ولی در حقیقت خواننده نیز می توانست به جای این راوی باشد. در این معنا، فعل «دیدی» دعوتی است و تقاضایی از سوی راوی درون شعر به خوانندهٔ شعر که همراه با او در فرایند تأمّل در معنای حضور مرد یکپا شرکت کند. این تأمّلات به جواب حاضر و آماده و آسانی راه نمی برد، و از پاسخ گفتن قطعی و قاطع به مشکلی که حضور مرد یکپا در وجود راوی پدید آورده سر باز می زند، چرا که واژه هایی همچون «بادا» و «مبادا»، که نخست با فاصله و بعد بی فاصله در پی هم می آیند، و «گرچه»، که مفهوم آن در اینجا برای نخستین بار ارائه می شود، ولی در بیتهای بعد با واژه های مفهومیِ مشابهی همچون «با آن که»، «گویا» و «گیرم» پیوند می خورد، این اثر مشخّص را در ذهن خواننده به جا می گذارد که «بودن» و «پیمودن راه زندگی» موضوعی نیست که بتوان با پاسخی قطعی و قاطع آن را گشود. تنها می توان برای مرد جوانی که یک پای خود را از دست داده ابراز نگرانی کرد، و این نگرانی را در قالب این پرسش به بیان درآورد که: «تا چون رود او ...؟»

در بند بالا دو مطلب را گفتم: اوّل این که ساختار کلام خواننده را به درون می

برد، دوّم این که عاطفهٔ حاصل از این سفر به درون نگرانی راوی است برای مرد یکپا. به واژه های «نگران» و «نگرانی» و دو مفهوم مندرج در آنها فکر کنیم: آری، راوی که در بیت نخست شعر عملاً با دو چشم خود به مرد یکپا نگریسته بود، اکنون در درون خود «نگران» مرد یکپاست. بدون پیوند نیاگاه میان «نگران» (در مفهوم نگاه کنان) و «نگران» (در مفهوم ناآرام، دلواپس، مضطرب) شعر نمی توانست در سیر درونی خود خواننده را، بی آنکه خود بداند، به درون مقال خود بکشاند، و در بیم و امید راوی و «باد و مباد» او شریك سازد. امّا محتوای نگرانی راوی در مورد مرد یکپا به این باز می گردد که او با وجودیکپایی راه زندگی را چگونه خواهد پیمود. در اینجا پیوند دیگری نیز هست که از تجانس میان «پیمودن» و «پا» سرچشمه می گیرد. تصویر هستی آدمی به مثابه راهی که آغازی دارد و انجامی، و زیستن در معنای پیمودن آن راه، و تشبیه زندگی به سفری که باید از مبدأ تا مقصد در پیش گرفت، و کار انسان به مثابهٔ توشه ای، زادراهی، که او در این سفر با خود می برد، و تجربه یعنی ره آوردی که از سفر باز می آورد، و جز اینها، در ادبیات زبان فارسی بسیار به کار گرفته شده است.[۱۳] آنچه در اینجا بر آن تکیه می شود رنج سفر است، یعنی مثلاً مخاطراتی که مسافر را تهدید می کند، و تنهایی ناشی از قرار گرفتن در محیطهای بیگانه و نا مأنوس، و سرانجام خستگی راه که در تن مسافر می ماند، و از این دست. و این تصویر در اطلاق به هیچ گونه نقص عضوی به اندازهٔ «نداشتن پا» نمی توانست به کمال نزدیك شود، یعنی «تا چون رود او که پایی چالاك پیما ندارد» از راه سه واژهٔ «رود»، «پا» و «چالاك پیما» تصویری از نگرانی درونی راوی به دست می دهد، که نیروی این تأمّل را، دقیقاً و تماماً، در دو بعد حقیقی و مجازی به کار می اندازد، و با شگردی که در بالا گفتم، خواننده را نیز «نگران» می کند.

همین نکته را به این صورت هم می توان بیان کرد: تنها با بهره گیری از تعبیر زندگی به صورت راهی که باید آن را طی کرد، می توان استعاره ای آفرید که در آن آرزوی راوی در برابر نگرانی او قرار گیرد، و تضادی از این میان سر بر کند که نیروی

۱۳ـ برای نمونه می توان گفت که سه واژه «راه»، «سیر» و «سفر» در ادبیات فارسی، و به ویژه در شاخه های فلسفی و عرفانی آن، کنایه گاههایی هستند برای مفاهیم گوناگون که بر این استعاره استوار است. ناصرخسرو نام کتاب خود را *زاد المسافرین* می نهد، و در نصیحت و موعظه می گوید: «توشه از طاعت بزدانت همی باید کرد/ که در این صعب سفر طاعت او توشهٔ ماست.» عطار می گوید: «زین بحر همچو باران بیرون شو و سفر کن / زیرا که بی سفر تو هرگز گهر نگردی»، و در اصطلاحات عرفا اسفار چهارگانهٔ سیر الی الله، سیر فی الله، سیر در مقام قاب قوسین، و سیر بالله عن الله، همه سرشار از تصاویر حرکت، سفر، و پا در راه نهادن است.

حرکت دیالکتیکی شعر به سوی نقطهٔ پایان خواهد بود. اگر زندگی راه است پس آن که پای پیمودن این راه را دارد، آسان تر، یعنی با رنج کمتر، می تواند این راه را طی کند. راوی در خود که می نگرد می بیند با داشتن دو پا رنج بسیار برده است، و طبیعتاً نتیجه می گیرد که رنج مرد یکپا دو چندان خواهد بود. و پس آرزوی او، «بادا که چون من مبادا ... رنجش» آرزویی است محال. لحظه ای بعد، امّا، خواهیم دید که مرد با چوبدست خویش به راه افتاده و راه خود را ـ ـ چالاک تر از آنکه زن ممکن می پندارد ـ ـ طی خواهد کرد. از سوی دیگر، در پایان شعر خواهیم دید که مرد این راه را در حالی طی خواهد کرد که لبخند مهر راوی و رهگذران نیکخواه بسیاری را به خار و دشنه تعبیر خواهد کرد، و پند مادرانهٔ او و تیمار خواران بسیاری نظیر او را نخواهد شنید. آری، طی کردن راه زندگی ـ ـ یعنی گذشتن از سر روزان و شبان و سالیان ـ ـ شاید برای مرد میسّر باشد، امّا آشتی با محیط، اُنس گرفتن با دیگران، لبخند مهری را با مهربانی پاسخ گفتن، و پند مادرانه ای را فرزندانه نیوشیدن، نه. هر آن حادثه ای که یك پای مرد را از او گرفته درونی تلخ و آشتی ناپذیر به او داده که نقصی است بس بزرگتر از آن که مرد در زیر شلوار تاخورده نهفته دارد. در مفهومی حقیقی «پیمودن راه زندگی» برای مرد یکپای این شعر شاید آسان باشد، امّا در مفهومی مجازی ـ ـ یعنی معنوی ـ ـ این راه برای او رنجها و شکنجهای بسیار در بر خواهد داشت.

پاسخ مرد به پرسش «تا چون رود او ...؟» به صورت تق تق چوبدستش به گوش راوی ـ ـ و خواننده ـ ـ می رسد: اینگونه. یادمان باشد که پیشتر مرد یکپا با نگاهی که خشم و آتش از آن می بارید به نگاه بیرونی راوی پاسخ گفته، و موجب شده بود راوی از او رو برگرداند. بدین سان راه نگاه بر راوی بسته شده بود، و او، کنجکاو و نگران، ناچار سر به جیب تأمّل فرو برده بود. در اینجا نیز انتقال از حسّی به حس دیگر مشکل ادامهٔ شعر را ـ ـ با توجه به بسته بودن راه نگاه ـ ـ حل می کند، و آنچه را که ما باید بشنویم در قالب کنشها و واکنشهای درونی شعر طبیعی، و در نتیجه منطقی، می نمایاند، و در ساختار شعر صدای تق تق چوبدست مرد یکپا را به مثابهٔ پاسخی بر پرسش راوی در ذهن ما رقم می زند. در همین حال، کارکرد نظام پیامرسانی و معناآفرینی شعر در حرکتی آشکار از پهنهٔ بصری، به پهنهٔ سمعی انتقال می یابد. تأمّلات راوی دربارهٔ مرد یکپا ادامه دارد، منتها چون راه نظر بر او بسته شده راه دیگری باید جست، و صدای چوبدست اعلام گشایش این راه جدید است. و چون کسی نمی تواند راه شنیدن را ـ ـ مانند راه نظر ـ ـ ببندد، پس گشودن این راه، یعنی گشودن تنها راه منطقی ممکن برای ادامه یافتن تأمّلات راوی دربارهٔ مرد یکپا در عمق، و دوام گفت و شنود بی کلام میان این دو در سطح. هر بار که پاشنهٔ

چوبدست مرد جوان بر زمین می خورد در حقیقت کلامی از سوی او در پاسخ به پرسش راوی گفته شده است. امّا به تصویر حاکم بر این بیت فکر کنیم: مرد یکپا در زبان مجاز دارد حضور خود را ثبت می کند، و صدای چوبدست او مُهری است که با آن او سندِ بودن خود را مهمور می کند. هر بار که پاشنهٔ چوبدست مرد جوان در تماس با زمین صدایی ایجاد می کند در ذهن راوی تصویر مُهری نقش می بندد که در تماس با صفحهٔ کاغذی به محتوای نوشتهٔ مندرج بر آن صحّه می گذارد، یا رسمیّت می بخشد، یا هر وظیفهٔ دیگری که نقش مُهر در فرهنگ معاصر ما برای آن به کار گرفته می شود. راوی این تق تق را به «ثبت حضور» جوان تعبیر می کند، و در عین حال با خود می اندیشد ـ ـ و به ما می گوید ـ ـ که ثبت این حضور نیازمند امضا نیست: و البتّه برای او چنین است. مگر نه آنکه تصویر مرد خود به خود در چشم زن نشسته بود؛ نقص عضو، هیکل مرد جوان را به تصویری بدل کرده است که آن که ببیند فراموش نخواهد کرد. و این در واقع پیامی است که به کمك تصویر آوایی صدای چوبدست به مثابهٔ صدای مُهر، و تصویر بصری حضور مرد به عنوان نقش مُهر (که چون رسمی است نمی توان نادیده اش گرفت) به خواننده منتقل می شود. در این انتقال دو پهنهٔ کارکرد حسّی شعر (یعنی پهنه های سمعی و بصری) به یکدیگر گره می خورند، و بیت پنجم را، که بیت میانی شعر نیز هست، به نتیجهٔ منطقی و چکیدهٔ تجربهٔ شعر ـ ـ تا بدینجا ـ ـ بدل می کنند: تصویر مرد جوان در آئینه چشم بسیار بینندگان نقش خواهد بست، و صدای تق تق چوبدست او پردهٔ گوش بسیار شنوندگان را خواهد لرزاند، و بدین سان حضور او در بسیاری اذهان رسماً ثبت خواهد شد. تنها آن کسانی که چشمی برای دیدن و گوشی برای شنیدن ندارند از حضور مرد جوان یکپا متأثر (در هر دو مفهوم «اثر گرفته» و «غم زده») نخواهند گردید.

آنچه در این بیت کار تبدیل مرد یکپا را به نشانه ای از حضور معلولان به مثابهٔ گروهی از آدمیان در جامعه ای مشخص بدل می کند انباشت نیرویی است که هم از آغاز در شعر دمیده شده و در این بیت با کاربرد واژه هایی همچون «مُهر»، «امضا» و «ثبت حضور» به اوج عامیّت وعمومیّت خود می رسد. مجموع این نیروها مرد جوان این شعر و روایت این برخورد را از شکل یك فرد آدمی، یك آدم دارای نقص عضو، و یك معلول در می آورد و او را به نشانه ای از حضور معلولان در ایران در دوران سروده شدن این شعر بدل می کند. امّا این تغییر در معنای حضور مرد یکپا برای آنکه بیانی ادبی بیابد باید از راه کارکردهای درونی شعر به ذهن خواننده راه یابد، و من باید بتوانم این کارکردها را بنمایانم. ببینیم این تغییر چگونه صورت گرفته است. امضا یعنی چه؟ واژه ای است از مادّهٔ «مضی» به معنای گذراندن (از همینجاست که به زمان گذشته می گوئیم ماضی)، و در اصطلاح زبان

فارسی رایج در ایران به مفهوم نوشتن نام خویش به گونه ای است که تقلید آن را برای دیگری غیر ممکن یا دشوار سازد. پس امضا فردی ترین نشانهٔ فرد است. هیچکس امضایش شبیه دیگری نیست، و جعل امضای کسی از این نظر جرم محسوب می گردد، که جعل هویّت و حضور او محسوب می شود. در فرهنگ امروز ما امضا کردن سندی از سوی فردی به مفهوم گواهی دادن به (شهادت) و صحّه گذاشتن بر (تصدیق) و موافقت کردن با (تأیید) مضمون مندرج در آن سند است. در شعر این واژه در کنار واژهٔ مُهر به کار رفته، چنانکه در بسیاری اسناد رسمی نیز مُهر و امضا را با هم مشاهده می کنیم، یا در بسیاری موارد می توان گفت مُهر برای یك نهاد یا سازمان حالت امضا برای یك فرد را دارد. حضور مُهر و امضا در سندی رسمی بدین معناست که مضمون مندرج در آن نه تنها مورد تأیید و تصدیق فرد امضا کننده که مورد تأیید و تصدیق نهاد یا سازمانی نیز هست که نقش مُهر آن را بر سند می توان دید. آنگاه که سندی را مُهر و امضا کرده می بینیم، امضا را نشانهٔ تأیید شخصی می گیریم که قانوناً حق صدور آن سند را داراست، و مُهر را نشانهٔ سازمان قانونی و رسمی ای می گیریم که آن مسؤولیت را به آن شخص تفویض کرده است. از سوی دیگر، دو سند مشابه می تواند امضاهای متفاوتی داشته باشد، ولی با مُهری یکسان مهمور شده باشد، و این چیزی از رسمیّت آن نمی کاهد، و تنها می تواند بدین معنا باشد که مسؤول قبلی مقام خود را از دست داده و شخص دیگری بر آن مسند نشسته است. نکته در این است که واژهٔ «امضا» مدلول، یعنی موضوع دلالت خود را در سطح فرد و هویّت فردی می یابد، و واژهٔ «مُهر» مدلول خود را در سطحِ فرا فردی (مثلاً در سطح نهاد یا سازمان یا اداره). بنابراین از امضا تا مُهر و از آنجا تا صدای تق تق چوبدست گستره ای گشاده می شود که مفهوم حضور مرد یکپا را در فکر خواننده از چارچوب یك فرد معلول فراتر می برد و به عرصهٔ تفکّر دربارهٔ حضور معلولان در جامعه رهنمون می گردد. همچنانکه صدای مکرّر تق تق چوبدست مرد جوان در گوش راوی می نشیند او با خود می اندیشد که این صدا امروز از چوبدستهای بسیاری به تکرار برمی خیزد، و این معلولیّت می تواند حاصل یك سانحهٔ فردی نباشد بلکه بر اثر حادثه ای اجتماعی رخ داده باشد که معلولان بسیاری از خود به جا گذاشته است.

این مفهوم بلافاصله در بیت بعدی با توصیف مرد یکپا با عبارت «خویکر با درشتی» تقویت می شود. چرا راوی مرد یکپا را «خویکر با درشتی» می خواند؟ و مفهوم «درشتی» در اینجا دقیقاً چیست؟ درست است که مرد جوان یکپاست، ولی آیا این لزوماً به معنای خو گرفته بودن با درشتی است؟ پاسخ به این پرسشها تنها در سایهٔ تعمیم تصویر مرد جوان به عنوان یکی از افراد بسیاری که، ای بسا، در یك